نظمِ جدید کی کروٹیں

وزیر آغا

ایجوکیشنل بُک ہاؤس ○ علی گڑھ

وزیر آغا

ایجوکیشنل بک ہاؤس
مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ

سید علی عباس جلالپوری

کے نام

مندرجات

پیش لفظ

بیسویں صدی کے ربع ثانی میں جن دوگراں بہا تحریکوں نے ہماری زبان کو دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کے ہمدوش کر دیا بلاشبہ وہ مختصر افسانے اور نظم جدید کی تحریکات تھیں۔ اگرچہ اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ یہ دونوں ادبی عناصر اس جواب کے آئینہ دار تھے جو ہمارے تعلیم یافتہ ذہن اور معاشی طور پر پسماندہ نوجوان ادیبوں اور شاعروں نے ایک تیزی سے بدلتے ہوئے زمانے کی مبارزت طلبی کو دیا تھا اور پھر ہمارے ادب میں اسے ایک نمائندہ اور ممتاز حیثیت مل گئی۔ ذرا غور کیا جائے تو یہ ایک فطری عمل تھا جو رہوار ایام کی ہر منزل پر رونما ہوتا ہے اور دیگر عناصر زندگانی کی طرح شعر و ادب کی جدید تر اقدار متعین کرتا ہے اور موجود اقدار کے مینا و جام کو کلاسیکی طاقچوں میں سجاتا چلا جاتا ہے۔

افسوس ہے کہ اردو کے جدید افسانے کا پہلا اور زریں دور دورِ دولتِ مستعجل ثابت ہوا اور اب کہ وہ اپنے دوسرے دور میں داخل ہو رہا ہے، کون جانتا ہے کہ زمانے کی نیرنگیاں اور معاشرے کے تیز رو رجحانات اسے کن کن قالبوں میں ڈھالیں اور کون کون سے نئے اسلوب اور نئے معیار اس جانچ پرکھ کے لئے تجویز کئے جائیں۔ نظم جدید بلکہ جدید تر کا معاملہ مختصر افسانے کی اس رفتار سے کچھ مختلف ہے اور از بسکہ یہ صنف ادب افسانے کی بہ نسبت خاصی دھیمی رفتار سے ترقی پذیر اور فروغ یاب ہوئی ہے۔ اس لئے اس کی یلغار اور اس کے پھیلاؤ دونوں میں ایک پر کیف ٹھہراؤ اور اعتماد پرور سکون پایا جاتا ہے اور آج اس کا ہر قدم اس اعتماد کا حامل ہے جو ہر پائندہ تخلیق کا جوہر خاص ہوتا ہے اور دور بین جائزہ کار صاف دیکھ رہے ہیں کہ اس کا وہ نقطۂ عروج ابھی خاصا دور ہے جسے طے کرنے کے بعد اس کا مقدر زوال شروع ہوگا۔

اس اثنا میں یہ امر ہمارے لئے بے حد خوشگوار اور فرحت افزا ہے کہ ہم بھی اپنی بساط کے مطابق اس جلوس نوبہار میں شامل ہیں اور فصل گل کی فراوانیوں کا برابر جائزہ لئے چلے جاتے ہیں۔

تالیف زیر نظر ان کاوشوں کی ایک دلچسپ و دلکشا تصویر ہے اور مقام شکر ہے کہ مؤلف نے اس میں کوئی ایسے رنگ نہیں بھرے جن کی شوخی آنکھوں کو تکلیف دے یا جن کا دھیماپن نگاہوں پر بار ہو۔ بلکہ اس نے اپنے ہر موضوع کی گہرائی میں غواصی کی ہے اور تہ میں سے وہی موتی نکالا ہے جو اس کی مرکزی خصوصیت کی جھلک مارتا ہے۔ پھر اسی مرکزی خصوصیت کے قلب سے اپنی تنقیدی قوتوں کو آگے بڑھایا ہے اور ایک نہایت متوازن طریق کار سے اپنی بہم جوئی اور ناظر کے جذبۂ یافت کو تسکین دی ہے۔

شعرائے جدید تر کے اس جائزے میں دو شخصیتیں البتہ ایسی ہیں جو نہ صرف زمانی بلکہ مزاجی طور پر بھی اپنے ہم نشینوں سے جدا ہیں۔ یعنی آزاد اور اقبال٭۔ لیکن ازبسکہ وہ بھی اپنے اپنے عہد کی نظم اردو میں فنی اور ذہنی انقلاب کے مسلمہ داعی و خالق ہیں۔ اس لئے انھیں اگر اس محفل کی سند صدارت کو زیب و زینت بخشنے پر راضی کر لیا جائے تو مؤلف اور اس کے ناظرین کے لئے اس سے بڑی سعادت اور کیا ہوگی۔

صلاح الدین احمد

٭ طبع ثانی میں یہ مضمون کتاب سے حذف کر دیا گیا ہے۔ (و-ا)

دیباچہ طبع ثانی

"نظم جدید کی کروٹیں" کے پہلے ایڈیشن کو ختم ہوئے اب ایک عرصہ ہو چکا ہے۔ اس دوران میں وقتاً فوقتاً احباب کی جانب سے یہ مطالبہ کیا جاتا رہا کہ کتاب کی طبع ثانی کی طرف توجہ کی جائے کیوں کہ بقول ان کے اب جدید نظم کے فروغ کے لئے بہتر فضا پیدا ہو چکی ہے چنانچہ قارئین اس کی مختلف کروٹوں سے متعارف ہونے کے لئے پہلے سے زیادہ سنجیدہ ہیں۔ چونکہ میں احباب کے اس خیال سے پوری طرح متفق نہیں تھا اس لئے کتاب کی طبع ثانی کا مسئلہ معرض التوا میں پڑا رہا لیکن آج کہ جدیدیت کے ضمن میں جدید شاعری کو سب سے زیادہ اہمیت ملی ہے تو مجھے احباب کا "فرمایا ہوا" "مستند" نظر آنے لگا ہے۔ میرے احباب میں سے سجاد نقوی صاحب کتاب کو ٹھکانے لگانے کے فن میں بڑے ماہر ہیں۔ جب انھیں اس بات کا علم ہوا کہ میری ایک کتاب طبع ثانی کی منتظر ہے تو انھوں نے کمال فراخدلی سے اپنی جملہ قومی اور بین الاقوامی مصروفیات کو بالائے طاق رکھا اور اکھاڑے میں کود پڑے۔ زمین پہلے سے ہموار تھی۔ چنانچہ دیکھتے دیکھتے وہ اپنے مشن میں پوری طرح کامیاب ہو گئے۔

"نظم جدید کی کروٹیں" کا موجودہ روپ اس کی پہلی صورت سے قدرے مختلف ہے۔ ایک فرق تو یہ ہے کہ میں نے کتاب سے دو مضمون الگ کر کے ان کی جگہ تین نئے مضامین بڑھا دیئے ہیں۔ دوسرے یہ کہ میں نے اسلوب کے ابتدائی نقش میں کہیں کہیں تبدیلی کی ہے۔ یہ تبدیلی زیادہ تر لفظوں کی کفایت سے متعلق ہے اور شاید ایک ارتقائی عمل کے تابع بھی ہے۔ اب جی نہیں چاہتا کہ جو بات پانچ لفظوں میں بیان ہو سکے اس پر بلا وجہ سات لفظ صرف کئے جائیں۔ کفایت کا یہ رجحان جدید دور کا امتیازی وصف بھی ہے۔ اولاً اس لئے کہ آج کا ذہن نسبتاً آسانی سے بات کی تہ تک پہنچنے کے قابل ہو چکا ہے۔ ثانیاً اس لئے کہ اب بات سے لذت اخذ کرنے کے لئے "دراز ترگفتم" کا عمل تضیع اوقات کے مترادف قرار پایا ہے۔ بہرکیف میں نے نظر ثانی میں کفایت کے اس عمل کو ملحوظ رکھا ہے۔ تاہم میں نے کوشش کی ہے کہ صرف ضروری تبدیلیاں ہی کی جائیں۔

"نظم جدید کی کروٹیں" جب پہلی بار چھپی تو بعض حلقوں نے اس پر کچھ عجیب و غریب اعتراضات کئے تھے۔ مثلاً ایک اعتراض یہ تھا کہ فلاں فلاں شاعر کو اس کتاب میں کیوں شامل نہیں کیا گیا۔ میرا جواب یہ تھا کہ کتاب نظم جدید کی تمام کروٹوں پر محیط نہیں۔ اس لئے صرف انہی شعراء پر مضامین لکھے گئے ہیں جو تا حال ناقد کی گرفت میں آسکے ہیں۔ اب طبع ثانی میں تین اور جدید شاعروں پر مضامین شامل کئے گئے ہیں اور اگر اس کتاب کا کوئی اور ایڈیشن کبھی آیا تو ممکن ہے چند اور شاعر بھی شامل ہو جائیں۔ اس لئے کتاب کو اس زاویے سے دیکھنا کہ مصنف نے صرف انھی شعراء کو جدید نظم گو شاعر مانا ہے جن کا تذکرہ اس کتاب میں ہے ایک بالکل سطحی بلکہ بے معنی سی بات ہے۔

ایک اور اعتراض یہ تھا کہ "مثال" پہلے وضع کر لی گئی ہے اور پھر اس کا اطلاق کسی ایک پسندیدہ شاعر پر کر دیا گیا ہے۔ اس اعتراض سے مجھے تکلیف ہوئی۔ اس لئے کہ یہ اعتراض مضامین پر اس قدر نہیں تھا جتنا کہ مصنف کی نیت اور اس کے طریق کار پر۔ مصیبت یہ ہے کہ نیت کا حال یا تو مصنف بہتر جانتا ہے یا اس کا خدا اور طریق کار نظروں سے قطعاً اوجھل ہوتا ہے۔ اس لئے محض عنوان کو دیکھ کر کوئی نتیجہ مرتب کرنے کے بجائے مضمون کو پڑھ کر کوئی رائے مرتب کرنا زیادہ شریفانہ فعل ہے۔ دیکھنا تو یہ چاہیے کہ آیا کسی شاعر کے جس مرکزی اور بنیادی میلان کا ذکر ہوا ہے وہ دلائل اور مثالوں سے ثابت بھی کیا گیا ہے یا نہیں۔ اگر ایسا ہوا ہے تو پھر ناقد کی نیت پر شبہ کرنا خود اپنی نیت کے بارے میں شکوک پیدا کرنا ہے۔

اسی سے وابستہ ایک اعتراض یہ بھی عائد ہوا تھا کہ اس کتاب میں ہر شاعر کے محض ایک میلان کا ذکر ہوا ہے اور شاعر کے باقی میلانات کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ یہ اعتراض ان مضامین کے خاص مزاج سے ناآشنائی کا نتیجہ تھا۔ ان مضامین کا مقصد تو کسی شاعر کے ہاں اس بنیادی اور مرکزی جہت کو دریافت کرنا ہے جو بجلی کی ایک رو کی طرح اس کے سارے کلام میں رواں دواں ہوتی ہے اور جس کے ڈانڈے شاعر کی شخصیت سے ملے ہوتے ہیں۔ اگر یہ "جہت" دریافت ہو جائے تو گویا شاعر کی ساری "شعری شخصیت" دریافت ہو جاتی ہے یہاں تک کہ شاعر کا اسلوب، اس کی امیجری اور انداز نظر بھی اس "شعری شخصیت" ہی سے منسلک دکھائی دینے لگتا ہے۔ اگر میں اس سے صرف نظر کر کے شاعر کے ہاں متفرق ثانوی میلانات کا ذکر چھیڑ دیتا تو اس سے ان مضامین کا اصل مقصد فوت ہو جاتا اور یہ بات مجھے کسی صورت بھی منظور نہیں تھی۔ فقط

وزیر آغا

نظم اور اس کا پس منظر

جس طرح ہر ذی روح کی ایک اپنی صورت اور مزاج ہے جو اسے دوسروں سے الگ اور جدا کرتا ہے، بالکل اسی طرح ہر صنف ادب اپنی ہیئت، خوشبو اور مزاج کے باعث دوسری اصناف سے مختلف ہوتی ہے۔ پھر بات محض ہیئت اور مزاج تک ہی محدود نہیں۔ دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ کسی صنف کے پیکر کی تراش اور مزاج کی تشکیل کن اثرات کے تحت ہوئی۔ یعنی وہ کون سے سماجی، روحانی اور ارضی محرکات تھے جو اس صنف ادب کے نمو میں ممد ثابت ہوئے۔ اس طریق کار کو اگر اختیار کیا جائے تو ہر صنف کے ارضی اور روحانی پس منظر کی تحقیق ہو سکتی ہے۔ نظم کی مخصوص ہیئت خوشبو اور مزاج کو سمجھنے کے لئے بھی اس قسم کی تحقیق کارآمد ہے لیکن اس سے قبل کہ ایسا کیا جائے یہ نہایت ضروری ہے کہ پہلے صنفِ شعر کے بارے میں بعض بنیادی باتیں طے کر لی جائیں۔ اس لئے بھی کہ نظم بنیادی طور پر ایک صنف شعر ہے اور جب تک ہم شعر کی تعریف، اس کی حدود کا تعین اور اس کے اثرات کا محاکمہ نہ کر لیں، نظم کے بارے میں کوئی نتیجہ اخذ کرنا یا نظم کے مزاج کو متعین کرنا بہت مشکل ہوگا۔

شعر کیا ہے؟ ـــــ یعنی اس بات کے باوجود کہ شعر انہی الفاظ سے ترتیب پاتا ہے جو نثر کا بھی سرمایہ ہیں۔ یہ کیا بات ہے کہ شعر قاری کے احساسات کو ایک پراسرار طریق سے اپنی گرفت میں لے لیتا اور نثر کی بہ نسبت کہیں زیادہ اثر آفرین ثابت ہوتا ہے۔ ناقدین کے ایک گروہ نے اس سلسلے میں لفظ کی اہمیت سے انکار کیا ہے اور کہا ہے کہ اصل چیز تو شعر کی روح ہے جو قاری کو متاثر کرتی ہے لفظ تو محض اس روح کو قاری تک پہنچانے کا ایک وسیلہ ہے۔ دوسرا گروہ کہتا ہے کہ اعلیٰ خیالات اور احساسات تو نثر میں بھی ادا ہو سکتے ہیں لیکن شعر میں لفظوں کی ایک خاص ترتیب سے جو داخلی اور

خارجی آہنگ پیدا ہوتا ہے نثر میں ممکن نہیں اور اس لئے نثر کی بہ نسبت شعر کی تاثیر زیادہ ہے۔ دونوں طبقوں کے خیالات اپنی اپنی جگہ درست ہیں اگرچہ حقیقت کے ادراک میں دونوں نے سچائی کا صرف ایک حد تک ساتھ دیا ہے۔ شعر کا تاثر محض اس کی روح یا محض اس کی ہیئت کا مرہونِ منت نہیں، بلکہ ان دونوں کے امتزاج سے وجود میں آتا ہے۔ رہا یہ سوال کہ شعر میں خیال اور لفظ کا صحیح رشتہ کیا ہے تو اس کی طرف ہم بعد میں لوٹیں گے۔ پہلے شعر کے سلسلے میں لفظ کی کارکردگی کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ لفظ کیا ہے؟ زبانوں کے ارتقار کی تاریخ یہ بات سمجھاتی ہے کہ ابتدا میں ہر لفظ ایک تصویر کا مماثل تھا لیکن جیسے جیسے اظہار و بیان کی ضرورتیں بڑھتی گئیں۔ ان تصویروں کو مختصر کرنا ضروری ہو گیا تا آنکہ ایک وقت ایسا آیا کہ تصویر کی جگہ محض ایک علامت نے لے لی۔ یہ لفظ کا آغاز تھا پس لفظ اپنے آغاز میں ایک تصویر کو پیش کرتا تھا اور اگرچہ زبانوں کے ارتقا کے ساتھ ساتھ یہ تصویریں اس درجہ بے شمار اور ان سے وابستہ احساسات و خیالات اس درجہ گنجلک اور پیچیدہ ہو گئے کہ لفظ اپنی مجرد حیثیت میں کسی خاص تصویر کا مماثل نہ رہ سکا۔ تاہم اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ آج بھی لفظ یا لفظوں کی ایک خاص ترتیب ان تصویروں ہی کو گرفت میں لینے کا اہتمام کرتی ہے جو انسانی ذہن میں جنم لیتی ہیں۔ اس مقام پر ایک نہایت موزوں سوال یہ ابھرتا ہے کہ کیا انسان کا ذہن لفظوں میں سوچتا ہے؟ —— آپ کہیں گے کہ ہرگز نہیں۔ ذہن کی دنیا میں الفاظ بے معنی ہیں۔ الفاظ تو انسان نے اپنی سماجی ضروریات اور ایک دوسرے سے ہم کلام ہونے کے لئے شعوری طور پر ترتیب دیئے ہیں۔ ذہن تو تصویروں کے ذریعے سوچتا ہے۔ خواب اس کی بہترین مثال کہ ہر رات ہم واقعات و حادثات کو ایک فلم کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ اسی طرح ہماری ساری یادداشت تصویروں کی صورت ہمارے اذہان میں محفوظ ہے۔ لفظ کا کام یہ ہے کہ وہ ان تصویروں، خوابوں، یادداشتوں اور پھر ان کے ساتھ وابستہ احساسات کو بڑے پُراسرار طریق سے دوسروں تک پہنچانے کا کام سرانجام دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ زبان نے اس مقام تک پہنچنے کے لئے بے حد ریاضت کی ہے اور ان لفظوں کی تعداد نے تنوع اور رنگا رنگی کے لئے خاص اہتمام کیا ہے۔ چنانچہ جتنی کوئی زبان وسیع اور توانا ہو گی اور اس کے الفاظ تعداد ہی میں نہیں بلکہ اپنی لچک، قوت اور طاقت میں بھی زیادہ ہوں گے وہ تصورات اور احساسات کو بہتر طریقے سے دوسروں تک منتقل کرنے کے قابل ہو گی۔ پس لفظ ایک طرح کا کچا مواد یا حربہ ہے جو تصورات کے ابلاغ اور مطالب کی ترسیل کے لئے کام میں لایا جاتا ہے

لیکن مشکل یہ ہے کہ لفظ کوئی بے جان حربہ نہیں بلکہ یہ لفظ کی ایک مجرد حیثیت بھی ہوتی ہے اور وہ جوہر کی برقی لہروں کی طرح متحرک اور سیماب پا ہوتا ہے۔ دوسرے ہر لفظ کا ایک احساسی حلقہ EMOTIONAL FIELD بھی ہوتا ہے جو گویا لفظ کو اپنے آغوش میں لئے ہوتا ہے۔ یہ احساسی حلقہ مطالب کی ترسیل کے دوران لفظ کے ساتھ ہی منتقل ہونے کی سعی کرتا اور یوں ابلاغ کے راستے میں ایک رکاوٹ بن جاتا ہے۔ موسیقی میں احساسات و جذبات کا اظہار نسبتاً آسان ہے کہ موسیقی لفظ کے بجائے سُر کے حربے کو استعمال کرتی ہے اور سُر کے ساتھ کوئی تلازمہ خیال وابستہ نہیں ہوتا۔ چنانچہ موسیقی میں احساسات و جذبات کا مکمل ابلاغ ممکن ہے۔ مثلاً سوچنے کی بات ہے کہ جب ستار سے کوئی لے ابھرتی ہے تو فی الواقعہ یہ لے کسی دل کی تہوں سے ابھرتی اور بغیر کسی رکاوٹ لڑکھڑاہٹ یا جاب کے ایک سیدھی لکیر پر چلتی ہوئی سامعین کے دلوں میں اترتی چلی جاتی ہے، لیکن شعر میں یہ بات نہیں۔ شعر میں تصورات اور خیالات کا ابلاغ الفاظ کے حربوں کا رہین منت ہے اور ہر لفظ ایک زندہ، متحرک، سیماب پا ہستی ہے جو تصورات کو ایک سیدھی لکیر پر چلنے اور قاری تک پہنچنے کی اجازت نہیں دیتی بلکہ قدم قدم پر اصل کو مڑنے، بدلنے اور کیا سے کیا ہو جانے کی ترغیب دیتی ہے۔ اسی لئے فنون میں شاعری سب سے مشکل فن ہے کہ یہ ابلاغ کے لئے رنگ، سنگ یا سُر کے بجائے لفظ کے زندہ پیکر کو استعمال کرتا ہے۔ چنانچہ شاعری میں کبھی ابلاغ سو فیصد نہیں ہوتا۔ تاہم چوں کہ یہ ابلاغ ناقص حربوں کے باوجود ہوتا ہے۔ نیز جس حد تک ہوتا ہے قوت، تنوع اور وسعت میں اپنا ثانی نہیں رکھتا۔ اس لئے اس کا تاثر بھی بے پایاں اور لامحدود ہے اور جو لوگ شعر سے مسرت حاصل کرنے کے قابل ہیں اس بات کی شہادت دے سکتے ہیں۔

شعر کی دنیا میں تصورات اور محسوسات کو قاری تک منتقل کرنے کے عمل میں بھی لفظ کا طریق کار غور طلب ہے۔ یہ طریق کار مچھلی پکڑنے کے عمل سے قریبی مشابہت رکھتا ہے۔ وہ اس طرح کہ انسان کا اجتماعی لاشعور ایک سمندر کے مانند ہے جس کی گہرائی اور وسعت کی کوئی حد نہیں۔ اس سمندر میں نہ صرف نسل انسانی کا سارا سرمایہ بعض نقوش کی صورت میں محفوظ ہے بلکہ یہ خیالات، تصورات اور تخلیقی عناصر کی بھی آماجگاہ ہے۔ تشبیہہ کو وسعت دیتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ زندگی کے تجربات و حوادث اپنے قیمتی سرمائے کو ساتھ لئے ندیوں اور دریاؤں کی صورت اس سمندر میں ازل سے گر رہے ہیں اور ابد تک گرتے چلے جائیں گے۔ شاعر کا کام اجتماعی لاشعور کے سمندر سے خیالات،

تصورات اور تخلیقی عناصر کو اپنی گرفت میں لینا ہے لیکن وہ اس عمل میں کامیابی کے لئے کیا جتن کرے ؟ اس مقام پر لفظ اس کے کام آتا ہے اور وہ لفظ کو BAIT کے طور پر ڈور کی مدد سے سمندر میں لٹکا دیتا ہے ۔ لفظ کا کمال یہی ہے کہ وہ اپنی مخصوص لذت، آہنگ اور خوشبو کی مدد سے خیال کو اپنے ساتھ چپکا کر بالکل اسی طرح باہر لے آتا ہے جیسے کانٹے کے ساتھ مچھلی باہر آجاتی ہے لیکن اس تشبیہہ کے کچھ اور پہلو بھی ہیں مثلاً یہ کہ تخلیق شعر کا ہر عمل دراصل غواصی کا عمل ہے اور ڈور جس قدر لمبی اور لفظ جس قدر رنگیلا اور توانا ہوگا اسی نسبت سے وہ مچھلی کے نادر اور نایاب نمونوں کو گرفت میں لے سکے گا ۔ پس شعر کی تخلیق میں غواصی کا عمل ایک بنیادی حیثیت رکھتا ہے اور اس غواصی کے سلسلے میں لفظ کی اہمیت مسلم ہے ۔ دوسری بات یہ ہے کہ فن کار یا شاعر کوئی نئی چیز تخلیق نہیں کرتا بلکہ دو اشیار کے مابین ایک ایسا ربط دریافت کرتا ہے جو اس سے قبل دریافت نہیں ہوا تھا غواصی کا عمل بھی اسی لئے قابلِ قدر ہے کہ سمندر کی سطح اور سمندر کی گہرائی کے درمیان آمد و رفت کے ایک نئے مسئلے کا آغاز کرتا ہے اور اس کے نتیجے میں شاعر اس ربط کو دریافت کر لیتا ہے جو فرد کی خارجی زندگی اور اس کے اجتماعی لاشعور کے درمیان پہلے سے قائم تھا ۔ تشبیہہ جو فن کی مختصر ترین صورت ہے اس کی بہترین مثال پیش کرتی ہے کہ دراصل تشبیہہ میں محض اس ربط کو اجاگر کیا جاتا ہے ۔ جو پہلے سے دو اشیار میں موجود تھا لیکن جس کا احساس اس سے قبل کسی کو نہیں ہوا تھا ۔ دریافت کا یہی عمل فن کار کی تخلیق ہے ۔ مثلاً اگر برف کے گالوں کو کسی پیڑ سے گرتی ہوئی نورانی پتیوں سے تشبیہہ دی جائے تو محسوس ہوگا کہ دراصل برف کے گالے بھی پہلے سے موجود تھے اور پیڑ سے گرتی ہوئی پتیوں کا بھی ہر کسی نے مشاہدہ کیا تھا ۔ لیکن شاعر نے چونکہ سب سے پہلے ان دونوں کے ربط کو محسوس کیا اس لئے اس کا یہ عمل ایک شعری تخلیق قرار پایا اور اس تخلیق نے ناظر کی جمالیاتی حس کو تسکین بہم پہنچانے کا فریضہ سرانجام دیا ۔ بہرحال غواصی اور ربط کی دریافت کے اس عمل میں لفظ کی اہمیت سے انکار مشکل ہے کہ اس کے بغیر یہ تجربہ اور یہ دریافت مادی پیکر میں سامنے آ ہی نہیں سکتی ۔

اب اس مقام پر لفظ اور خیال کے رشتے کا تعین ضروری ہے ۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ لفظ اور خیال کا وہی رشتہ ہے جو لباس اور جسم کا ہے ۔ یہ بات درست نہیں اس لئے کہ جسم تو لباس سے بے نیاز بھی رہ سکتا ہے ، دوسرے لباس زیادہ سے زیادہ جسم کے نشیب و فراز کو واضح کر سکتا ہے روح کا پیکر نہیں بن سکتا ۔ دراصل لفظ اور خیال کا رشتہ لباس اور جسم کا رشتہ نہیں بلکہ جسم اور

روح کا رشتہ۔ جس طرح جسم کے بغیر روح اپنا اظہار نہیں کرسکتی اور نہ کسی مادی پیکر ہی میں ڈھل سکتی ہے بالکل اسی طرح لفظ کے بغیر (شاعری کے تعلق سے) خیال کا ابلاغ ناممکن ہے اور نہ خیال کی کوئی مادی صورت ہی سامنے آسکتی ہے۔ پھر یہ بات بھی قابل غور ہے کہ روح جسم میں اس طرح چھپی ہوئی نہیں ہوتی جیسے مثلاً ڈوڈے میں دلهن بلکہ جسم کے ایک ایک عضو میں ایک برقی رو کی طرح سرایت کرچکی ہوتی ہے اور جسم کو جہاں سے بھی چھوئیں روح کی دھڑکن صاف سنائی دیتی ہے۔ چنانچہ جسم کے ہر عضو میں روح کو قبول کرنے کی صلاحیت کا ہونا ضروری ہے ورنہ روح اس حصّہ جسم میں داخل ہونے سے انکار کر دے گی۔ یہی حال خیال کا ہے کہ یہ لفظ کے پیکر میں پوری طرح سرایت کر جاتا ہے اور اس پیکر کو جہاں سے بھی چھوئیں خیال کی دھڑکن صاف سنائی دیتی ہے، لیکن جسم کے بعض مفلوج حصّوں کی طرح جن میں روح داخل ہونے سے انکار کر دیتی ہے بعض مردہ الفاظ ایسے ہوتے ہیں جو خیال کے آہنگ اور خوشبو کو گرفت میں لینے کے قابل نہیں ہوتے اور اسی لئے خیال کے ابلاغ میں کار آمد ثابت نہیں ہوتے۔ یہی حال ان روابط کا ہے جو پامال تشبیہوں اور استعاروں کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ چنانچہ آپ دیکھئے کہ ہر اچھا فن کار لفظوں کے استعمال اور تشبیہوں اور استعاروں کی تخلیق میں جدت سے کام لیتا ہے اور انھیں گھسی پٹی لفظی صورتوں (CLICHES) کے طور پر استعمال نہیں کرتا۔ دراصل ایک اچھا فن کار دوسروں کی نظر سے ماحول کا جائزہ نہیں لیتا بلکہ آنکھیں کھول کر خود ہر شے کو دیکھتا ہے۔ اس کی حالت اس سیاح کی سی ہے جسے کسی نئے ملک میں داخل ہوتے ہی ایسے بہت سے مظاہر صاف نظر آجاتے ہیں جو عادت اور تکرار کے باعث اہلِ وطن کی نگاہوں سے اوجھل تھے۔ پھر چونکہ فن کار احساس و خیال کی سرزمین کا ایک سیاح ہے اس لئے اسے نہ صرف نئے مظاہر فی الفور نظر آجاتے ہیں بلکہ وہ ان مظاہر اور مظاہر سے وابستہ تصورات اور محسوسات کو اپنی "زبان" اور اپنے طریق سے بیان کرنے کی کوشش کرتا اور اسی لئے لفظ کو ایک نئے اور تازہ انداز میں استعمال کرتا ہے۔ بہر حال یہ بات طے ہے کہ فنی تخلیق میں خیال کی لطیف اور نرم صورت لفظ ہی کے ذریعے اپنا اظہار کرتی ہے اور اس لئے جب کثرت استعمال سے لفظ یا لفظ سے مرتب شدہ تشبیہات اور استعارات کے کنارے کند ہوجاتے ہیں اور یہ خیال کو جسم عطا کرنے کے بجائے محض اسے ایک لباس عطا کرتے ہیں تو خیال کا ابلاغ ممکن نہیں ہوتا اور فنی تخلیق وجود میں نہیں آسکتی۔ خیال اور لفظ کے اس رشتے کو اے۔ سی بریڈ

لے بڑے خوبصورت انداز میں بیان کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ جب آپ نظم کو تنقید یا تجزیاتی مطالعے کے لئے نہیں بلکہ محض اکتسابِ حظ کے لئے پڑھتے ہیں تو آپ کو محسوس بھی نہیں ہوتا کہ اس میں خیال اور پیکر دو مختلف چیزیں ہیں۔ دراصل خیال اور اس کا پیکر ایک دوسرے میں اس طرح ضم ہو چکے ہوتے ہیں کہ ان میں کوئی حدِ فاصل قائم ہی نہیں ہو سکتی۔ یہ بالکل اسی طرح ہے جیسے آپ کو کسی حسین سی مسکراہٹ کا سامنا ہو اور آپ اس بات کی طرف قطعاً متوجہ نہ ہوں کہ چہرے کی کن لکیروں نے اس حسین مسکراہٹ کو جنم دیا ہے۔ فی الواقعہ یہ مسکراہٹ ان لکیروں کے بغیر جنم نہیں لے سکتی اور مسکراہٹ کے بغیر یہ لکیریں پیدا نہیں ہو سکتیں۔ اگر پیدا ہوں تو مصنوعی، بے کیف اور بے معنی ہوں گی۔ لفظ اور خیال کے رشتے کا اس سے بہتر تعین اور کیا ہو سکتا ہے؟

یہاں تک لفظ کی اہمیت اور لفظ اور خیال کے ربط باہم کا ذکر ہوا ہے لیکن ابھی شعر کی دنیا میں خیال کی اہمیت اور نوعیت کو اجاگر کرنا باقی ہے۔ یہ اس لئے کہ بیشتر اوقات ابلاغ ناقص نہیں ہوتا، اور خیال اپنے تمام تر پہلوؤں کے ساتھ لفظوں میں منتقل بھی ہو جاتا ہے لیکن اس کے باوجود عظیم شاعری وجود میں نہیں آتی۔ اس سے یہ مراد ہرگز نہیں کہ شعر کی دنیا میں ابلاغ کو کم حیثیت حاصل ہے۔ بلکہ فی الواقعہ شعر کی تخلیق کے سلسلے میں ابلاغ کی کامیابی کو ایک بنیاد قرار دے کر آگے بڑھنے کی ضرورت ہے۔ شعر کے ضمن میں یہی پہلی شرط ہے۔ تاہم اگر ابلاغ کے باوجود شعر بلند نہیں تو اس کا مطلب بجز اس کے اور کچھ نہیں کہ خیال اور معنی کی نوعیت ہی ارفع اور بلند نہیں۔ دوسرے لفظوں میں ابلاغ کا مسئلہ ملکہ خداداد کے علاوہ محنت اور ریاضت کا بھی دست نگر ہے لیکن خیال اور معنی کا مسئلہ قطعاً انسانی شخصیت اور روح سے متعلق ہے اور اسی لئے شعوری کوشش سے اس میں رفعت اور عظمت پیدا نہیں ہو سکتی۔ یہ بالکل اسی طرح ہے جیسے کوئی شخص یہ کوشش کرے کہ اس کی روح یا بنیادی شخصیت تبدیل ہو جائے جب کہ یہ روح یا شخصیت اس کی شعوری کوشش یا دسترس سے قطعاً باہر ہے کیا ہمیں اپنے جذبات پر اختیار ہے؟ یا ہم اپنے تصورات محسوسات زندگی کو ایک خاص زاویئے سے دیکھنے اور ایک خاص موقعہ پر خاص قسم کے غیر شعوری ردعمل کو تبدیل کر سکتے ہیں؟ بے شک شعوری کوشش سے ہم اپنی آرزوؤں، امیدوں اور طبعی رجحانات کو دبا لیتے ہیں لیکن انھیں ختم نہیں کر سکتے اور یہ ہمیشہ اپنے اپنے اظہار کے لئے نئے نئے راستے اختیار کرتے رہتے ہیں۔ بہرحال شاعر کو (اور شاعر انسان ہی تو ہے) اپنی شخصیت اور روح پر کوئی قابو نہیں۔ اس لئے جب وہ شعر میں ایمانداری اور خلوص سے

اپنی رائے کا اظہار کرتا ہے تو اس کی اصل ذات ہی شعر میں منعکس ہوتی ہے، اور بس! اگر یہ شخصیت اعلیٰ، بلند اور توانا ہے اور اس سے وابستہ تصورات اور محسوسات متنوع، زندہ اور پائندہ ہیں تو لامحالہ شعر میں خیال اور معنی کی سطح بھی بلند ہوگی۔ اور اگر شخصیت گھٹی ہوئی، پست اور یک طرفہ ہے تو لامحالہ شعر کی روح بھی گھٹی ہوئی اور پست ہوگی۔ بعض شعرا جن کے ہاں شخصیت کی گھٹن اور پستی موجود ہوتی ہے لیکن جو شعر میں اس پست سطح کو ظاہر کرنا نہیں چاہتے، اپنے لئے قطعاً شعوری طور پر عظیم اور اعلیٰ موضوعات منتخب کر لیتے اور پھر شعر میں ان پر طبع آزمائی کرتے ہیں۔ نتیجہ معمولی قسم کی شاعری کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ شعر کی دنیا میں کسی قسم کی ریاکاری کامیاب نہیں۔ ان کے ہاں شعر میں عظیم مقاصد کی جھلک نظر آتی ہے اور چونکہ یہ مقاصد ان عظیم شخصیتوں کی پیداوار ہوتے ہیں اور شعر میں ان کی نمو کسی شعوری عمل کے تابع نہیں ہوتی اس لئے ان کی تاثیر بھی بے پایاں ہوتی ہے۔ لیکن دوسری طرف جب بعض شعرا کسی سیاسی مسلک کے تحت یا محض نظریاتی تبلیغ کے لئے شعر کو استعمال کرتے ہیں تو ان کی مساعی کا احساس قاری کو فی الفور ہو جاتا ہے اور وہ ایک ناگوار سے ردعمل کے ساتھ ایسی شاعری سے کنارہ کش ہو جاتا ہے ـــ پس اگر شاعر کی شخصیت کو ایک کمرے کا بدل قرار دے دیا جائے تو پھر کمرے کا وجود براہ راست اس کی شاعری پر نظر انداز ہوتا نظر آئے گا۔ کمرے (شخصیت) سے باہر کی زندگی کو دیکھنے کے کئی طریق ہیں۔ دروازے، کھڑکیاں، روشن دان اور روزن ـــ سب راستے موجود ہیں۔ غور کرنے کی بات محض یہی نہیں کہ شاعر کی شخصیت میں باہر کو دیکھنے کے لئے کس قدر کھڑکیاں اور دروازے موجود ہیں بلکہ یہ بھی کہ وہ حقیقت کے ادراک میں ان میں سے کس شے کو زیادہ استعمال کرتا ہے۔ پھر چونکہ شاعر کو نہ تو اپنی شخصیت کی تعمیر پر کوئی اختیار ہے اور نہ وہ اپنے اندازِ فکر پر ہی کوئی قابو رکھتا ہے۔ اس لئے شعر میں اس کے خیال کی بلندی اور پستی بھی قطعاً اس کے اختیار میں نہیں۔ اگر یہ بات اختیار یا صوابدید کے تابع ہوتی تو زمانے کو ایک عظیم شاعر کی آمد کے لئے سینکڑوں برس تک انتظار کرنا پڑتا۔

شعر کی روح کو سمجھنے اور شعر کی حدود کو متعین کرنے کے بعد اب نظم کے مزاج کو پرکھنا کچھ ایسا مشکل نہیں۔ یہ اس لئے کہ جب ہم نظم کو بنیادی طور پر ایک صنفِ شعر قرار دیتے ہیں تو پھر

قدرتی طور پر اس شعر کے بنیادی محاسن کے بھی متوقع ہوتے ہیں اور یہ بات فرض کر لیتے ہیں کہ نظم صرف اس وقت نظم کہلانے کی مستحق ہے۔ جب اس میں کوئی شعری کیفیت بیان ہوتی ہے۔ پھر چونکہ شعری کیفیت انکشافِ ذات کے عمل کے تابع ہے۔ نیز چونکہ اپنی مجرد حیثیت میں یہی کیفیت محض احساس اور تخیل کا بے محابا اظہار ہے اس لئے جب نظم اپنے منبع سے دور ہٹ جاتی ہے اور انکشافِ ذات کے عمل کی بجائے خارجی موضوعات کے بیان تک خود کو محدود کر لیتی ہے تو اسی فاصلے کی نسبت سے اس میں شعری کیفیات بھی رقیق ہو جاتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ طویل نظموں میں خالص شعری حصہ بہت طویل ہوتا ہے اور دراصل یہی حصہ نظم کو سہارا بھی دیتا ہے۔ باقی نظم کہانی کی مختلف کڑیوں کے ربط باہم، کرداروں کی پیش کش اور واقعات کے بیان کے لئے وقف ہوتی ہے۔ اس میں ہرج کوئی نہیں، لیکن دو باتیں پھر بھی قابل غور ہیں۔ پہلی تو یہ کہ اس قسم کی نظم میں خالص شعری کیفیت واقعے اور کردار سے خود کو سہارا دیتی ہے اور اس کے بغیر مشکل ہی سے زندہ رہ سکتی ہے۔ فی الاصل شعری کیفیت واقعے اور کردار سے خود کو سہارا دیتی ہے۔ شعری کیفیت کو خود اپنے قدموں پر کھڑا ہونا چاہئے۔ دوسری بات یہ ہے کہ آغاز کار میں نثر سے کہیں پہلے شعر نے ترقی کی تھی۔ اور اس لئے شروع شروع میں شعر کو بیشتر اصناف ادب کے سلسلے میں استعمال کیا جاتا تھا۔ نہ صرف یہ بلکہ افکار اور علوم بھی زیادہ تر صنف شعر ہی کا سہارا لیتے تھے۔ بعد ازاں جب نثر کو ترقی ملی تو اس نے آہستہ آہستہ اپنی حدود کو بڑھا کر ان تمام موضوعات کو اپنا لیا جو عارضی طور پر نظم کے سپرد تھے اور نظم سمٹ کر اپنے اس مقام تک آ گئی جو دراصل اس کی "معطر تنہائی" کا مقام تھا اور جہاں تک نثر ہزار کوشش کے باوجود پہنچ نہیں سکتی تھی۔ یہ مقام خالص شعری کیفیت کے اظہار و بیان کا مقام تھا اور اس کے لئے شعر کا آہنگ، مزاج اور سراپا ہی کار آمد ثابت ہو سکتا تھا۔ چنانچہ آج جب ہم نظم کا نام لیتے ہیں تو اس سے مراد نظم کا وہ مخصوص پیکر ہوتا ہے جو انکشافِ ذات کے عمل کو جنبش میں لاتا اور جذبے اور خیال کے چھپے ہوئے نوکدار پہلوؤں کو منظر عام پر لانے میں ممد ثابت ہوتا ہے۔ نظم کے مزاج کو پرکھنے اور اس کی حدود کو متعین کرنے سے پہلے اس بنیادی بات کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

نظم کے سلسلے میں یہ بات قابلِ غور ہے کہ بہ حیثیت مجموعی نظم کو مغرب میں فروغ حاصل ہوا ہے جب کہ غزل صرف "مشرق" کی پیداوار ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ اس سوال کو محض اتفاق

پر محمول کر کے مسترد تو نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ ہر صنفِ ادب نہ صرف شخصیت کا بے محابا اظہار ہے بلکہ اپنے ماحول، زندگی، جغرافیائی حالات اور ان کے اثرات کو بھی پیش کرتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ ہر صنف ادب دراصل اپنے مخصوص ماحول کی پیداوار ہوتی ہے اور اس کا مزاج اور پیکر اپنے ماحول کا دست نگر رہتا ہے۔ پس اگر نظم نے مغرب (بالخصوص یورپ) میں مقبولیت حاصل کی اور شعری کیفیت کے اظہار کا بہترین وسیلہ قرار پائی تو یقیناً اس کے مزاج کو پرکھنے کے لئے مغرب کے مخصوص اندازِ نظر، مزاج اور طریق کار کو سمجھنا ضروری ہے۔ برعظیم یورپ میں بہت سے ممالک ہیں جو قدرتی رکاوٹوں مثلاً پہاڑ، دریا، سمندر وغیرہ کے باعث ایک دوسرے سے الگ ہیں اور اسی لئے ان میں سے ہر ملک کا ایک اپنا کلچر ہے جو دوسرے ممالک کے کلچر سے مختلف نظر آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جغرافیائی حالات نے ان میں سے ہر ملک کی انفرادیت کو قائم رکھا ہے اور اس کے نتیجے میں فرد کی انفرادیت بھی نمایاں رہی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ان ممالک میں ربط و مفاہمت اور میل جول کی بجائے طویل تصادم، جنگ اور نظریاتی کش مکش ہمیشہ موجود رہی ہے اور جدید دور سے قبل یہاں تہذیب کا وہ عمل پورے طور سے منظر عام پر نہیں آیا جو بعض مشرقی ممالک مثلاً ہندوستان میں بہت پہلے وجود میں آ گیا تھا۔ کش مکش اور تصادم کی فضا نے فرد کی انفرادیت کو ابھارا اور قائم رکھا ہے اور اسے مثالی نمونہ (TYPE) میں ڈھل جانے کی بجائے کردار کی صورت میں زندہ رکھا ہے۔ چنانچہ آج بھی مغرب کے انسان کے ہاں مفاہمت، میل جول، ضبط اور ایک دوسرے کے ساتھ "گذارہ" کرنے کا میلان بہت کمزور ہے۔ مغرب میں مشترکہ خاندان کا عدم وجود، مختصر خاندان میں وابستگی اور اشتراک کی کمی اور فرد کے ہاں اپنی ذات، انفرادیت اور 'دانا' کو زیادہ سے زیادہ اجاگر کرنے کا میلان براہ راست اس تصادم اور کش مکش کی پیداوار ہے۔

تیسری بات یہ ہے کہ مغربی ممالک کا ایک بہت بڑا علاقہ باد و باراں کی زد میں رہا ہے اور علم الانسان کی جدید ترین تحقیقات نے یہ بات ثابت کر دی ہے کہ باد و باراں کے طوفان انسانی جسم کو چاق و چوبند بناتے اور حرکت پر اکساتے ہیں۔ یہی خاصیت سردی کی بھی ہے کہ سردی میں حرکت کی فراوانی دراصل خون کو گرم رکھنے کا ایک بہانہ ہے۔ چنانچہ مغرب کے کردار میں حرکت، حرارت اور تصادم کا وجود براہِ راست موسم سے بھی متعلق ہے۔ چوتھی بات یہ ہے کہ مغرب میں قدرتی وسائل کی کمی رہی ہے۔ یہاں کی زمین فیاض نہیں اور نہ موسمی حالات ایسے ہیں کہ قدرتی طور پر اشیاء کی فراوانی

ہو۔ چنانچہ مغرب کے انسان کو زندہ رہنے کے لیے کشمکشِ حیات کے عمل سے گزرنا پڑا ہے۔ اور اسے زمین سے اناج حاصل کرنے، فطری عناصر سے نبرد آزما ہونے بلکہ زندہ رہنے کے لئے اپنی تمام تر قوتوں کو مجتمع کرنے کی ضرورت پڑی۔ جہد للبقا کا ایک قدرتی نتیجہ خود غرضی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ چنانچہ مغرب کے فرد نے اپنی ذات کے تحفظ کو دوسری تمام اشیاء پر مقدم جانا ہے اور اسی لئے اس کے کردار کی انفرادیت بھی قائم رہی ہے۔ پھر اشیاء کی عدم فراوانی کا ایک نتیجہ جذبہ سیر و سیاحت کی صورت میں بھی نمودار ہوا ہے۔ اور مغرب کے انسان نے جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لئے سمندروں کو عبور کر کے دوسرے ممالک دریافت کئے اور اپنے ہاں قدرتی وسائل کی کمی کو اشیاء کی درآمد سے پورا کرنے کی سعی کی۔ اس عمل نے بیک وقت اس کے ہاں تصادم اور کشمکش کے عمل کو مہمیز لگائی اور اس کے خود غرضانہ جذبات کو تحریک دے کر اس کے کردار کی انفرادیت کو بھی قائم رکھا۔ آخری بات ان تمام اعمال کا نتیجہ ہے یعنی جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے، اپنے کلچر، ملک اور ذات کا تحفظ کرنے نیز زمین کے ہر ذرّے اور درخت کے ہر پتے کو اپنی بقا کے لئے استعمال کرنے کے رجحان نے مغرب میں فکر کے استقرائی عمل (INDUCTIVE METHOD) کو تحریک دی ہے اور فرد نے اشیاء کی ماہیت دریافت کرنے کے لئے ثابت حقیقت ... کو چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں تقسیم کیا ہے اور تجزیے اور تحلیل سے اس کی اندرونی تہوں تک پہنچنے کی سعی کی ہے۔ چنانچہ تقسیم، تجزیے اور تحلیل کے اس رجحان کو جو چیز یا ٹکڑے کے تجزیاتی مطالعے سے حقیقت کے ادراک کی طرف ایک قدم ہے، مغرب میں بہت فروغ حاصل ہوا ہے اور آج وہاں سائنس، طب، حیاتیات، فلسفہ، نفسیات اور دوسرے علوم کی حیرت انگیز ترقی اس استقرائی عمل کی رہین منت ہے۔

مغرب میں کردار کی "انفرادیت" کردار اور ماحول کا طویل تصادم (جو داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر نظر آتا ہے) اور اشیاء کی ماہیت کو پرکھنے کے لئے استقرائی طریق کا فروغ ـــــ یہ تمام باتیں ارتقاء پا کر نظم کی صورت میں نمودار ہوئی ہیں اور شاعر نے نظم کو اپنے تجربات اور محسوسات کی تہ در تہ کیفیات کے اظہار کے لئے وقف کر لیا ہے۔ چنانچہ نظم میں جو ایک خاص فرد کے دل کی دھڑکن صاف سنائی دیتی ہے اور تجربے کی انفرادیت پر سب سے زیادہ توجہ مرکوز ہوئی ہے اس کا باعث یہ ہے کہ خود نظم کا خالق اس ماحول سے وابستہ تھا، جس میں جہد للبقا کے زیر اثر

انفرادیت، اشیاء سے شدید وابستگی اور اشیاء کی ماہیت کو دریافت کرنے کا رجحان بہت قوی تھا۔ چنانچہ نظم میں ایک ایسی انفرادیت، ایک ایسا تجزیاتی عمل موجود ہے جو غزل میں موجود نہیں۔ غزل سے مس ہوتے ہی شاعر کا انفرادی ردّعمل اور شخصی تاثر ایک عمومی صورت اختیار کر لیتا ہے اور اس میں گہرائی اور گیرائی کی بجائے وسعت اور ہمہ گیری پیدا ہو جاتی ہے۔ اس کا باعث غزل کا وہ مخصوص مزاج ہے جو نظم ہی کی طرح اپنے مخصوص ماحول سے تشکیل پذیر ہوا ہے۔ چنانچہ نظم کے مزاج کو سمجھنے کے لئے غزل کے مزاج سے اس کا موازنہ ضروری ہے۔

غزل مشرق کی پیداوار ہے بالخصوص ان مشرقی ممالک کی جہاں زمین کی وسعت آسمان کی وسعت سے ہمکنار ہے۔ ان ممالک میں سربفلک پہاڑ، حدِ نظر تک پھیلے ہوئے صحرا، زرخیز میدان اور گھنے جنگل ہیں۔ اور جدید دور سے قبل ان ممالک میں اشیائے خوردنی کی فراوانی فطرت کی فراخدلی کا ایک قدرتی نتیجہ تھی۔ پھر ان ممالک کی وسعت اور کشادگی نے تصادم اور کشمکش کی بجائے مفاہمت اور میل جول کو نسبتاً زیادہ تحریک دی۔ بے شک ان ممالک کو وقتاً فوقتاً خونخوار حملہ آوروں نے تاراج کیا۔ تاہم ان حملوں کے طویل درمیانی وقفے بالعموم سکون و عافیت، رواداری اور تہذیبی ارتقا کے زمانے تھے اور ان میں رہتے ہوئے کردار کے نکیلے کنارے بیضوی صورت اختیار کر گئے تھے۔ پھر چونکہ فرد کو زندہ رہنے کے لئے کسی خاص تگ و دو کی ضرورت نہیں تھی۔ نیز موسمی اور جغرافیائی حالات نے اس کی نظر میں بھی کشادگی اور وسعت پیدا کر دی تھی۔ اس لئے اس کے ہاں حقیقت کے ادراک کے لئے استخراجی عمل (DEDUCTIVE REASONING) اختیار کیا گیا۔ مشرق میں مذاہب، صوفیانہ تصورات اور ویدانت کے فروغ کا باعث بھی یہی تھا، بالخصوص "ہمہ اوست" اور "آہم برہم"، کے تصورات ایسے ماحول کا لازمی نتیجہ تھے جس میں کشادگی، وسعت اور ذہنی اور سماجی ارتباط کے زیادہ امکانات موجود تھے۔ چنانچہ استخراجی طریق فکر نے شاعری میں اس صنف ادب کو جنم دیا جسے غزل کا نام ملا۔ نظم کے پیکر کی خصوصیت اس کی اکائی ہوتی ہے اور نظم کا ہر مصرع اپنی مجرد حیثیت سے محروم محض ایک مرکزی خیال کی تعمیر میں صرف ہوتا ہے لیکن غزل متعدد بکھرے ہوئے اشعار کا مجموعہ ہے اور غزل کا ہر شعر غزل کے پیکر سے اسی طرح منسلک ہوتا ہے جیسے درخت جنگل سے یا فرد سماج سے۔ پھر غزل کا شعر نظم کی طرح کسی مخصوص تجربے کا تجزیاتی اظہار نہیں ہوتا بلکہ جذبے اور تجربے کی عمومی صورت کو وجود میں لاتا ہے۔ مشرقی ممالک میں تہذیب کے ارتقا

لے فرد کو سماج میں ضم کر دیا تھا اور فرد اپنے مخصوص تجربے کے اظہار پر انبوہ اور سماج کے اجتماعی تجربے کے اظہار کو فوقیت دیتا تھا۔ چنانچہ غزل میں فرد کا مخصوص تجربہ بھی اجتماعی اور عمومی صورت اختیار کر گیا ــــ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ نوکیلا جذبہ تہذیب سے مملو ہو کر ہموار، کشادہ اور ہمہ گیر ہو گیا ــــ یہی وجہ ہے کہ جہاں نظم فرد کی ذات کا آئینہ ہے وہاں غزل ایک پورے دور کی کروٹوں اور ذہنی تحریکوں کی عکاسی کرتی ہے۔ غزل کا مطالعہ کریں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ کسی ایک دور میں غزل کے موضوعات تمام شعرا کے ہاں تقریباً ایک جیسے ہوتے ہیں۔ نہ صرف یہ بلکہ ان موضوعات کی نوعیت بھی عام طور پر عمومی اور اجتماعی ہوتی ہے مثلاً صوفیانہ تصورات، درویشی اور آوارہ خرامی کے رجحانات، زاہد پر چوٹ اور جدید دور میں رہبر اور رہزن اور منزل کے تصورات غزل کے پیکر میں برقی رو کی طرح دوڑتے ہیں اور ان کی عمومی حیثیت کو بڑی آسانی سے گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ محبوب کے ضمن میں بھی غزل کا مخصوص ردِ عمل اسی عمومیت کا بیّن ثبوت ہے۔ نظم کی محبوبہ ایک ایسی گوشت پوست ہستی ہے جس کی ایک اپنی انفرادیت ہے اور جس نے شاعر کے محسوسات کو اپنے شخصی وجود سے متاثر کیا ہے۔ چنانچہ نظم کا شاعر جب اپنی محبوبہ کا ذکر کرتا ہے تو اس میں تجربے کی ساری کسک اور شخصی ردِ عمل کی ساری تندی اور وحشت سمٹ آتی ہے اور صاف محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کی یہ محبوبہ ایک ایسی ہستی ہے جو اپنے مخصوص خد و خال، شخصیت اور کردار کے ساتھ پہلی بار ہم سے متعارف ہوئی ہے۔ غزل میں بات اس کے برعکس ہے۔ غزل کی محبوبہ ایک "عمومی ہستی" ہے اور غزل کے کسی ایک دور میں تقریباً تمام غزل گو شعرا کے ہاں محبوبہ کے ایک سے خد و خال اور ایک سے اوصاف اور محاسن ابھرتے ہیں مثلاً ایک وقت تھا جب محبوبہ بادشاہ کے لئے علامت کے طور پر ابھرتی تھی اور اس کے سراپا میں بادشاہ کی خونخواری، خوشامد پسندی، احساس برتری اور بے نیازی کے "اوصاف" جمع ہو گئے تھے۔ پھر جب معاشرے میں بادشاہ کی جگہ طوائف نے لے لی تو غزل کی محبوبہ میں بھی طوائف کی ساری صفات سمٹ آئیں اور اس نے ہرجائی پن، سطحیت اور تصنع کا پوری طرح مظاہرہ کیا۔ بہر حال یہ بات طے ہے کہ غزل سے مس ہوتے ہی اشیا، احساسات اور تخیلات توازن اور تہذیب سے مملو ہو کر ایک عمومی اور اجتماعی کیفیت میں ڈھل جاتے ہیں جب کہ نظم میں اشیا، احساسات اور تخیلات اپنی ساری انفرادیت کے ساتھ قائم رہتے ہیں۔ جناب کلیم الدین احمد صاحب نے غزل کو ایک نیم وحشی صنف سخن قرار دے کر غزل کے اس مزاج سے ناواقفیت کا اظہار

کیا ہے۔ کیوں کہ فی الاصل غزل تو اس معاشرے کی پیداوار ہے جس میں تہذیب، میل جول اور مفاہمت اپنے پورے عروج پر ہے اور جہاں سماج اشتراکِ باہم، خاندانی نظم و ربط اور نظریاتی ہم آہنگی کی اساس پر استوار ہے اور اس لئے غزل اپنے مزاج، موضوع اور طریق کار کے اعتبار سے فرد کی بجائے سماج کے اجتماعی فکر کی عکاس ہے۔ فی الواقعہ اگر "نیم وحشی صنف سخن" کی ترکیب استعمال ہی کرنی ہے تو اسے نظم کے لیے استعمال کرنا چاہیئے کہ نظم فرد کی شخصیت کا اظہار ہے اور جبلت کی تندی اور لاشعور کی گہرائی سے براہ راست متعلق ہے۔ لیکن میں نیم وحشی صنف سخن کی ترکیب کا استعمال ذم کے طور پر نہیں کر رہا ـــــ جذبہ ہمیشہ نیم وحشی ہوتا ہے اور یہ کوئی عیب کی بات نہیں۔ جب کوئی صنف سخن اس نیم وحشی جذبے کو اس کی شدت اور انفرادیت کے ساتھ لفظوں میں منتقل کرتی ہے تو دراصل زندگی کی عام سطح اور اجتماعی لاشعور کی گہرائیوں کے درمیان ایک ایسا ربط پیدا کرتی ہے جو کسی اور صنفِ ادب کے بس کا روگ نہیں۔ نظم کی اہمیت کا اصل باعث یہی ہے۔

نظم اور غزل کے اس فرق کو ایک مثال سے واضح کریں تو بات شاید آئینہ ہو جائے۔ فرض کیجئے کہ آپ ایک بھرے بازار سے گذرتے ہیں، اور بازار کی گھماگھمی، تصادم، تحرک اور اشیاء کی چکاچوند اور فراوانی کا ایک مجموعی تصور آپ کے ذہن کے افق پر ابھرتا ہے یہ غزل کا طریق کار ہے۔ اب فرض کیجئے کہ آپ بازار میں آتے ہیں اور لپک کر ایک دکان میں گھس جاتے ہیں، پھر آپ دکان کی کوئی الماری کھلواتے ہیں اس الماری میں سے ایک ڈبہ نکالتے ہیں اور پھر ڈبے میں سے کوئی چمکتا ہوا موتی نکال کر ہتھیلی پر رکھ لیتے اور اس کی چکاچوند، حسن اور نفاست میں یکسر کھو جاتے ہیں تو آپ کا یہ عمل نظم کا عمل ہے۔ دوسرے لفظوں میں غزل کے پیش نظر وسعت اور کشادگی ہے لیکن نظم گہرائی، عمق اور تجزیئے سے متعلق ہے۔ حرکت دونوں میں ہے لیکن حرکت کی اطراف مختلف ہیں ـــــ بہ حیثیت مجموعی یہ کہا جا سکتا ہے کہ نظم ایک کہانی بیان کرتی ہے۔ کبھی یہ کہانی آپ بیتی کا روپ دھارتی ہے اور کبھی جگ بیتی کا۔ قدیم اردو نظم نے زیادہ تر جگ بیتی کی صورت اختیار کی ہے اور اسی لئے اس میں شاعر کی اپنی ذات پوری طرح منعکس نہیں ہوئی۔ لیکن جدید نظم آپ بیتی کے اظہار کی طرف مائل ہے اور اسی لئے اس میں ایک انوکھی قوت اور انفرادیت نظر آتی ہے ـــــ یہی نہیں بلکہ اس نے فرد کی عام زندگی سے کہیں زیادہ اس کے باطن کے مدھر نغمے کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے اور یہی اس کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس کے برعکس غزل کہانی بیان

نہیں کرتی بلکہ اشیاء اور واقعات سے ایک مجموعی تاثر قبول کر کے پیش کر دیتی ہے۔ چنانچہ غزل میں زمان و مکان کی حدود ظاہر نہیں ہونے پاتیں۔ مثلاً دیکھنے کی بات ہے کہ اشیاء، نام، مقامات وغیرہ جو نظم کے منفرد تجربے کو زمان و مکان کی حدود میں جکڑ کر پیش کرتے ہیں غزل سے غائب ہیں اور غزل محض نقوش تک خود کو محدود رکھتی ہے۔ غزل میں بیشتر جھلکیاں پیش ہوتی ہیں۔ جب کہ نظم ایک ایک رنگ کیفیت اور تجربے کا تجزیہ پیش کرتی اور تاثر کو زمان و مکان کا لبادہ پہنا کر پیش کرتی ہے چنانچہ نظم مجموعی طور پر فرد اور اس کے باطن کی ایک کہانی ہے جب کہ غزل ذہن کے بلند ٹیلے پر سے گذرتے ہوئے کاروں کو دیکھتے چلے جانے کا ایک زاویہ ہے ــــ تاہم اگرچہ غزل زیادہ تر اجتماعی قدروں کو حرزِ جاں بناتی ہے لیکن یہ باطن کی "رمق" سے بے نیاز نہیں رہتی۔ اسی لئے یہ واحد صنفِ سخن ہے جو داخل اور خارج کے سنگم پر اپنے توازن کو قائم رکھتی ہے اور اسی لئے اس میں فرد کے داخلی تجربے اور سماج کے اجتماعی تجربے میں مفاہمت کا احساس ہوتا ہے۔ بیشک اس کا پلڑا اجتماعی تجربے کی طرف واضح طور پر جھکا ہوا ہے۔ تاہم یہ انفرادیت کی خوشبو سے بیگانہ نہیں ہے۔ فن میں یہ ایک نہایت مشکل مقام ہے اور اس تک پہنچنا کوئی معمولی بات نہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ غزل کے صرف چند شعر ہی اس معیار پر پورے اترے ہیں اور عظیم غزل گو شعراء کے ہزاروں اشعار میں سے صرف چند شعر ہی عظمت اور رفعت کے حامل قرار پائے ہیں۔ دوسری طرف نظم شخصیت کا والہانہ اظہار ہے اور یہ شخصیت سماجی اور سیاسی انقلابوں کے باوجود قائم رہتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس شخصیت کے پسِ پشت اجتماعی لاشعور کا وہ سمندر بھی ہے جس میں نسل انسانی کا سارا ذہنی اور جذباتی سرمایہ سمٹا ہوا ہے۔ نظم اسی سمندر کی تخلیق ہے اور اسی سے قوت اور نکھار حاصل کرتی ہے۔ بہ حیثیت مجموعی غزل سماج اور سماج کی اجتماعی قدروں کی آئینہ دار ہے لیکن نظم شخصیت اور روح کو پیش کرتی ہے۔ سماج بدلتا ہے اور ہر آن بدل رہا ہے لیکن شخصیت اور روح کی بنیادیں بہت گہری ہیں غزل کو اس لئے آج ایک خطرے کا سامنا ہے اور نظم اسی لئے آج انکشاف اور دریافت کی ایک نئی سرزمین میں اپنا قدم رکھ رہی ہے۔

ـــــــــــــ

اقبال

فطرت پرستی کی ایک مثال

ہر بلندی کے لئے چاہے وہ روحانی ہو یا مادی ایک مضبوط بنیاد کی ضرورت ہے اور بنیاد کی مضبوطی کے لئے یہ ازبس ضروری ہے کہ اس کے پاؤں زمین کے اندر کافی گہرائی تک چلے گئے ہوں۔ مادی بلندی کے لئے تو خیر لیکن روحانی بلندی کے لئے زمین، احساس و تجربے کی گہرائی کا دوسرا نام ہے۔ چنانچہ جتنے کسی مفکر کے پاؤں مضبوطی سے اپنی بنیادوں میں پیوست ہوں گے اتنا ہی اس کا تفکر آسمانی رفعتوں کو آسانی سے چھو سکے گا۔ شاید اسی لئے مفکرین کے بلند خیالات اور لطیف احساسات دراصل ان کے ابتدائی خیالات و میلانات کی اساس ہی پر استوار ہوتے ہیں۔

اس بات کا میں نے خاص طور پر اس لئے اظہار کیا کہ علامہ اقبال کی شاعرانہ بلند پروازی اور مفکرانہ تگ و تاز کا تو بالعموم بڑے شد و مد سے ذکر ہوتا ہے لیکن اس شاعر کے ان ابتدائی میلانات کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے جو درحقیقت اس کی مفکرانہ تگ و تاز کا باعث بنے اور جن کے بغیر شاید اقبال کی شاعری وہ نہج اختیار نہ کرتی جو اس نے کی۔

ان بنیادی میلانات میں مظاہر فطرت کی طرف علامہ اقبال کا فطری رجحان خاصا اہم ہے اور یہ اسی فطری رجحان کا نتیجہ ہے کہ ہمیں اقبال کے کلام میں فطرت کے تینوں بڑے عناصر یعنی گہرائی وسعت اور حسن کا احساس ہوتا ہے۔ بیشک اس رجحان کے بغیر بھی اقبال کے کلام میں

یہ خصوصیات کسی حد تک موجود ہوتیں ۔ تاہم مجھے یہ کہنے میں ہرگز تامل نہیں کہ دراصل یہ فطرت ہی تھی جس نے شاعر کی نظرِ عمیق، احساسِ وسعت اور احساسِ جمال کو صیقل کیا اور نتیجتاً اس کی نظموں میں گہرائی، وسعت اور حسن پیدا کر دیا۔

اقبال اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں حسنِ فطرت کی تعریف میں نسبتاً زیادہ رطب اللسان ہیں ۔ ان کی پہلی ہی نظم " ہمالہ" کے مطالعے سے نہ صرف اقبال کے مظاہرِ فطرت کو گہری نظر سے دیکھنے کے شواہد ملتے ہیں بلکہ اس بات کا بھی احساس ہوتا ہے کہ وہ فطرت کی خوبصورتی سے بے حد متاثر ہیں ۔ البتہ یہاں ان کے سامنے نیچر کا خارجی حسن ہی نہیں ـــــ وہ حسن کے اس پہلو تک بھی رسائی حاصل کرتے ہیں جو اپنی توانائی اور رفعت کے باعث "عظمت" کے مدارج تک پہنچ جاتا ہے۔ چنانچہ نظم کا مجموعی تاثر ہمالہ کی عظمت و ابدیت کے مقابلے میں انسانی زندگی کا تغیر و تبدل ہے اور شاید اسی لئے وہ نظم کے انجام میں :

ہاں دکھا دے اے تصور پھر وہ صبح و شام تو
دوڑ پیچھے کی طرف اے گردشِ ایام تو

کہہ کر انسانی زندگی کے تغیرات کو بے نقاب کرتے اور نتیجتاً ہمالہ کی عظمت کو نمایاں کر کے پیش کر دیتے ہیں ۔ مگر اس عظمت سے قطع نظر ہمالہ کے اس تصور کے ساتھ فطرت کے خارجی حُسن کی ایسی بہت سی تصویریں بھی وابستہ ہیں جن کے باعث شاعر کے احساسِ جمال کو نکھرنے اور سنورنے کا موقع ملا ہے ۔ چنانچہ ابر کا فیلِ بے زنجیر کی طرح اڑنا ، درختوں پر تفکر کا سماں چھا جانا ، ندی کا فرازِ کوہ سے گاتے ہوئے آنا اور رنگِ شفق کا کہسار پر کانپتے پھرنا نہ صرف مظاہرِ فطرت کی بڑی سچی تصویریں ہیں بلکہ اس بات کا ثبوت بھی ہیں کہ شاعر نے حسنِ فطرت کا بڑے قریب سے نظارہ کیا ہے۔

" ہمالہ" میں علامہ اقبال کی فطرت پرستی کا ایک اور پہلو بھی ہے اور وہ ہے اپنے وطن کی سرزمین سے والہانہ پیار ۔ دیکھا جائے تو نیچر کی طرف پیش قدمی میں اس حب الوطنی نے بڑا حصہ لیا ہے ۔ اور شاعر کے دل میں وطن کی سرزمین ، اس کے دریاؤں ، وادیوں اور کہساروں کے لئے شدید محبت کو موجزن کر دیا ہے ۔ علامہ اقبال کے قومی گیتوں میں بھی وادیاں ، پہاڑ اور دریا ان کے وطن کی عظمتِ رفتہ کی علامت بن کر سامنے آتے اور انھیں سوچ بچار کی ترغیب دیتے ہیں ۔ پھر وطن دوستی کے اسی جذبے کے تحت وہ خاکِ وطن کے ہر ذرّے کو دیوتا قرار دیتے اور ارضِ وطن

کی طرف ایک صحت مند بچّے کی طرح کھنچے چلے جاتے ہیں۔ ویسے غور کریں تو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کے ہاں وطن پرستی کا میلان دراصل اس بڑی تحریک کا ایک حصہ تھا جس کے تحت ایک طرف سیاسی جماعتوں نے اجنبی حکومت کے جوئے کو اپنے شانوں سے اتار پھینکنے کی تگ ودو کا آغاز کر دیا تھا اور دوسری طرف اجنبی تہذیب کے مقابلے میں اپنی تہذیب کے اوصاف کو منظرِ عام پر لانے کی کوشش کی تھی۔ بعد ازاں جب علامہ اقبال نے وطن پرستی کے تصور کو تج کر ایک وسیع نظریۂ حیات کو اپنا لیا تو ان کے ہاں وطن پرستی کی بہت سی تجی علامتیں از خود ختم ہوتی چلی گئیں اور ہمالہ اور راوی کی بجائے دریائے نیکر، مسجد قرطبہ اور بعد دوسری علامتیں ابھر آئیں۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا اقبال کے احساس جمال کے نکھار میں مظاہر قدرت کا بہت بڑا حصہ ہے۔ یوں بھی بقول ایمرسن ہمارے چاروں طرف کائنات کی سحر انگیز کیفیات نے ایک جال سا بن رکھا ہے اور ہم خوبصورتی کے سمندر میں گویا ڈوبے ہوئے ہیں۔ لیکن بدقسمتی سے دنیاوی مسائل میں گرفتار ہونے کے باعث اور اپنے ماحول کا ہر روز نظارہ کرنے کی وجہ سے اس کے اس قدر عادی ہو چکے ہیں کہ ہماری آنکھیں کائنات کی رعنائیوں کے لئے اندھی ہو کر رہ گئی ہیں۔ اگر ایک لمحے کے لئے ہمارا بچپن واپس آجائے تو ہمیں اڑتے ہوئے طیور، چمکتے ہوئے تارے، حیران نظروں والے پھول اور شفق کے لامثال رنگ ایک مسحور کن ترتیب کی صورت میں نظر آئیں اور ہم فرطِ طرب سے لرز اٹھیں۔ بدقسمتی سے ہم میں سے بیشتر کی حیات کو زندگی کی تکرار نے اس قدر کند کر دیا ہے کہ ہم بچپن کی اس بہت بڑی نعمت سے محروم ہو گئے ہیں۔ شاعر عام انسانوں سے اس لئے بھی بلند ہے کہ وہ اپنے بچپن کے احساسات وجذبات کو زندہ رکھتا ہے اور اس کا احساسِ جمال نکھر سنور کر خوبصورتی کے ان پہلوؤں تک بھی رسائی حاصل کرتا ہے جن تک ایک معصوم بچہ اپنے محدود فکر کے باعث پہنچنے سے قاصر ہے۔ چنانچہ شاعر کی آنکھ کائنات کی خوبصورتی کے لئے ہر لحظہ کھلی رہتی ہے اور اگر ایسے میں مظاہرِ فطرت کی طرف اس کے فطری رجحان کو تحریک مل سکے تو نہ صرف اس کا احساسِ جمال ہی تیز ہو جاتا ہے بلکہ اس کے کلام میں بھی جمالیاتی عناصر ابھر آتے ہیں۔ اقبال کی شاعری میں بھی یہی کچھ ہوا ہے اور مظاہرِ فطرت کو گہری دلچسپی سے دیکھنے کا قدرتی نتیجہ یہ نکلا ہے کہ وہ فطرت کے حسن ہی کے گردیدہ نہیں ہوئے بلکہ آگے چل کر انھوں نے مظاہرِ فطرت کے علاوہ زندگی کے دوسرے مظاہر میں بھی اسی حسن کی تلاش کی ہے۔ غور کیجئے کہ

اقبال کے "مردِ مومن" کی ایک ضروری خصوصیت ہی وہ تناسب اور توازن ہے جو حسن کا دوسرا نام ہے۔ چنانچہ جب اقبال 'کردار' کے محاسن پر زور دیتے ہیں تو لامحالہ اپنے اولین احساس جمال کی تسکین کے لئے بھی سامان مہیا کرتے ہیں۔

مظاہرِ فطرت کی طرف اقبال کی پیش قدمی نے ان کے احساسِ جمال ہی کو صیقل نہیں کیا بلکہ ان کے احساسِ وسعت کی پیدائش اور نکھار میں بھی حصہ لیا ہے، در اصل ابتدا ہی میں اقبال کو فطرت کے ان مظاہر نے خاص طور پر متاثر کیا جو اپنی عظمت، رفعت، دوری اور پرشور روانی میں اپنا ثانی نہیں رکھتے۔ مثلاً ان کے ہاں ہمالہ عظمت و رفعت کا مظہر ہے اور شاعر کو نہ صرف اس کے پھیلاؤ اور ابدیت کے سامنے زندگی کے تغیر کا شدید احساس ہوتا ہے بلکہ وہ اس کی بلند اور برفانی چوٹیوں کو حیرت و استعجاب سے دیکھتا ہوا آسمانی وسعتوں کا بھی جائزہ لینے لگتا ہے۔ چنانچہ ہمالہ کی بلندی شاعر کی نظروں کو زمین کے مظاہر سے ہٹا کر آسمان کی وسعتوں کی طرف منعطف کرتی ہے۔ پھر جب ایک بار اس کی نگاہیں اوپر کو اٹھ جاتی ہیں تو وہ کائنات کے معجزوں میں گم ہو کر رہ جاتا ہے اور اس کا دل کئی طرح کے سوالات کی آماجگاہ بن جاتا ہے۔ مثلاً جب وہ چاند کو دیکھتا ہے تو بے اختیار کہہ اٹھتا ہے:

میرے ویرانے سے کوسوں دور ہے تیرا وطن — ہے مگر دریائے دل تیری کشش سے موجزن
قصد کس محفل کا ہے، آتا ہے کس محفل سے تو؟ — زرد رو شاید ہوا رنجِ رہِ منزل سے تو

اور پھر:

قافلہ تیرا رواں بے منتِ بانگِ درا — گوشِ انساں سن نہیں سکتا تری آواز پا
گھٹنے بڑھنے کا سماں آنکھوں کو دکھلاتا ہے تو — ہے وطن تیرا کدھر، کس دیس کو جاتا ہے تو؟

چاند کے بعد شاعر کی نظروں کی اگلی منزل ستارے ہیں۔ یہ ستارے دور ہیں، پر اسرار ہیں اور حیرت انگیز۔ چنانچہ شاعر بے اختیار ان کی طرف کھنچ جاتا ہے:

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو — طشتِ افق سے لے کر لالے کے پھول مارے
پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور — قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اتارے
محفل میں خامشی کے لیلائے ظلمت آئی — چمکے عروسِ شب کے موتی وہ پیارے پیارے
وہ دور رہنے والے ہنگامۂ جہاں سے — کہتا ہے جن کو انساں اپنی زباں میں تارے

ستارے شاعر کے ذوق استفسار کو تیز کر دیتے ہیں اور وہ ان کی ماہیت دریافت کرنے کے لئے مضطرب ہو جاتا ہے۔ اور جب اس پر کائنات کی لامحدود وسعت کے راز منکشف ہوتے ہیں تو اس کا تخیل ستاروں سے آگے کسی اور جہان کی تلاش میں نکل جاتا ہے چنانچہ یہی احساس وسعت ہے جس کی مدد سے شاعر نے خودی کے فلسفے کی تکمیل کی ہے۔

علامہ اقبال کے ابتدائی کلام ہی میں فطرت کے ابدی عناصر ہوا، پانی، آگ وغیرہ کی طرف ان کی پیش قدمی بڑی واضح ہے اور ہر چند کہ وہ خود کو ان عناصر سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں کرتے تاہم ان کے قدموں کے ساتھ اپنے قدم ملا کر وہ آگے بڑھنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں۔ وسعت اور پھیلاؤ کے لئے اقبال کی یہ آرزو ان کی نظم "موجِ دریا" کا موضوع ہے :

جوش میں سر کو پٹکتی ہوں کبھی ساحل سے	میں اچھلتی ہوں کبھی جذبِ مہِ کامل سے
کیوں تڑپتی ہوں یہ پوچھے کوئی میرے دل سے	ہوں وہ رہرو کہ محبت ہے مجھے منزل سے
وسعتِ بحر کی فرقت میں پریشاں ہوں میں	زحمتِ تنگیِ دریا سے گریزاں ہوں میں

اس ضمن میں ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ اقبال بچپن ہی سے کائنات کی دوریوں میں کسی شے کی تلاش میں تھے اور کائنات کے سموں کے لئے ان کا دل سراپا "ذوقِ استفسار" تھا۔ یہ چیز مظاہرِ فطرت میں اقبال کی شدید دلچسپی کی غماز ہے اور اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کے سوزِ دروں میں کمی نہیں آئی۔ خود اقبال جب اپنے بچپن کا ذکر کرتے ہیں تو اپنے اس ذوق استفسار کو بچپن کا امتیازی نشان قرار دیتے ہیں :

وہ پھٹے بادل میں بے آوازِ پا اس کا سفر	تکتے رہنا ہائے وہ پہروں تلک سوئے قمر
اور وہ حیرت دروغِ مصلحت آمیز پر	پوچھنا رہ رہ کے اس کے کوہ و صحرا کی خبر
دل نہ تھا میرا سراپا ذوقِ استفسار تھا	آنکھ وقفِ دید تھی لب مائلِ گفتار تھا

بہر حال یہ بات طے ہے کہ اقبال کا فلسفۂ خودی دراصل عکس ہے اس احساسِ وسعت کا جسے مظاہرِ فطرت نے ان کے دل میں پیدا کیا اور جس نے ان کے تخیل کو آسمان کی پہنائیوں میں دور دور تک اڑنے کی تحریک دی۔ فی الواقعہ اگر فطرت اقبال کی ہم نوا نہ بنتی تو فلسفہ خودی کو تو شاید وہ پھر بھی مکمل کر لیتے۔ تاہم اس فلسفہ میں احساس و تجربے کا یہ عالم کبھی نہ ہوتا۔

احساسِ جمال اور احساسِ فطرت کے علاوہ اقبال کی نظرِ عمیق نے بھی ان کے فلسفے ا بر

شاعری پر بڑے واضح اثرات مرتسم کئے ہیں لیکن غور کیجئے کہ یہ نظرِ عمیق بھی ان خاموش و پرسکون لمحات ہی کی پیداوار ہے جو فطرت کی نرم و گداز آغوش میں پہنچنے پر انھیں حاصل ہوئے اور جن کے سحر میں مبتلا ہو کر انھوں نے نہ صرف زندگی کو ایک تماشائی کی حیثیت سے دیکھا بلکہ ایسی گہری نظروں سے دیکھا کہ ان پر کائنات، زندگی اور معاشرے کے بہت سے پہلو منکشف ہوتے چلے گئے۔ یوں بھی ہر حساس اور ذہین فرد زود یا بہ دیر، زندگی کی ہا و ہو، کش مکش اور ہنگامے سے چند لمحوں کے لئے گریز اختیار کر کے کسی کنج تنہائی میں چھپ جانے کی آرزو کرتا ہے۔ ہنگامے سے یہ فرار اسے نہ صرف تازہ دم ہونے کی فرصت عطا کرتا ہے۔ بلکہ اسے ایک غیر شخصی انداز سے زندگی کی گتھیوں پر نگاہ ڈالنے کے بھی نہایت قیمتی مواقع فراہم کرتا ہے۔ پھر اس پرسکون اور خاموش فضا میں اس کے ذہن کے وہ پٹ بھی آہستہ سے کھلتے ہیں جنھیں حیات کی تکرار نے زنگ آلود کر دیا ہے اور وہ زندگی کو ایک بالکل نئے زاویئے سے دیکھنے کے قابل ہو جاتا ہے۔ اقبال کے ابتدائی کلام میں کنجِ عزلت کی یہ آرزو بڑی نمایاں ہے اور اگرچہ یہ زندگی کے لمحاتی فرار کی غماز ہے تاہم یہ فرار دائمی نوعیت کا نہیں بلکہ اس فرار کے دوران میں ان پر بعض ایسی باتیں منکشف ہوتی ہیں کہ وہ اپنے معاشرے کو لوٹنے اور اپنے ہم وطنوں سے مخاطب ہونے پر خود کو مجبور پاتے ہیں۔ یہ کیفیت ان کی نظم "ایک آرزو" میں بڑی واضح ہے:

دنیا کی محفلوں سے اکتا گیا ہوں یارب! ۔۔۔ کیا لطف انجمن کا جب دل ہی بجھ گیا ہو
شورش سے بھاگتا ہوں، دل ڈھونڈتا ہے میرا ۔۔۔ ایسا سکوت جس پر تقدیر بھی فدا ہو
مرتا ہوں خامشی پر یہ آرزو ہے میری ۔۔۔ دامن میں کوہ کے اک چھوٹا سا جھونپڑا ہو
آزاد فکر سے ہوں، عزلت میں دن گذاروں ۔۔۔ دنیا کے غم کا دل سے کانٹا نکل گیا ہو
لذت سرود کی ہو چڑیوں کے چہچہوں میں ۔۔۔ چشمے کی شورشوں میں باجا سا بج رہا ہو
گل کی کلی چٹک کر پیغام دے کسی کا ۔۔۔ ساغر ذرا سا گویا مجھ کو جہاں نما ہو
ہو ہاتھ کا سرہانا سبزے کا ہو بچھونا ۔۔۔ شرمائے جس سے جلوت، خلوت میں وہ ادا ہو

لیکن نیچر کے پرسکون ماحول کی یہ تصویر کشی کچھ زیادہ دیر قائم نہیں رہتی۔ اگر یہ چندے اور قائم رہتی تو ممکن ہے اقبال نیچر کے ساتھ کوئی نہایت قریبی روحانی رشتہ استوار کرنے میں کامیاب ہو جاتے اور دراصل اقبال کی نیچر شاعری کا صحیح نیچر شاعری کے معیار پر پورا نہ

اثر" کا باعث بھی صرف یہ ہے کہ نیچر ان کے لئے مقصود بالذات نہیں بلکہ صرف ایک وسیلہ ہے جو انھیں مقاصد کی طرف گام زن ہونے کی تحریک دیتا ہے۔ اس نیچر شاعری میں فطرت کی سحر انگیز کیفیات سے ہم آہنگ ہونے اور شیلے کی طرح مظاہر فطرت سے کوئی گہرا اور روحانی رشتہ استوار کرنے کے بہت کم رجحانات نظر آتے ہیں۔ مثلاً مندرجہ بالا نظم ہی میں جب اقبال ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتے ہیں کہ ان کی روح نیچر کی روح سے ہم آہنگ ہو سکے تو وہ آہستہ سے گریز اختیار کرنے لگتے ہیں :

راتوں کو چلنے والے رہ جائیں تھک کے جس دم — امید ان کی میرا ٹوٹا ہوا دیا ہو
پھولوں کو آئے شبنم جس دم وضو کرانے — رونا مرا وضو ہو نالہ مری دعا ہو
اس خامشی میں جائیں اتنے بلند نالے — تاروں کے قافلے کو میری صدا درا ہو
ہر دردمند دل کو رونا مرا رُلا دے — بیہوش جو پڑے ہیں شاید انھیں جگا دے

چنانچہ یہاں نیچر محض ایک حربہ ہے جس نے شاعر کو چند لمحے عطا کئے اور اس کے احساسات و خیالات میں گہرائی اور لطافت پیدا کی اور بس! لیکن نیچر میں یکسر کھو جانے اور نیچر کی روح لازوال میں اپنی ذات کا پرتو دیکھنے یا اپنی روح کو نیچر کی روح سے ہم آہنگ کرنے کی اقبال نے کوشش نہیں کی اور اسی لئے ان کی نیچر شاعری خالص نیچر شاعری کے معیار سے ذرا درے ہی رہی۔

"ایک آرزو" سے اقبال کی گہری سوچ کا آغاز ہوتا ہے۔ مگر اس ابتدائی سوچ میں بھی اقبال کا سارا عزم سمٹا نظر آتا ہے۔ یہ آرزو کہ شاعر کی نوا اس کے ہم وطنوں کو صدیوں کی گہری نیند سے جگا دے درحقیقت ان کے فلسفے اور شاعری کا منتہائے مقصود ہے اور اسی ایک آرزو کے تحت انھوں نے آگے چل کر ایک نیا ضابطہ حیات، ایک نیا فلسفہ عمل تجویز کیا ہے۔ مگر فطرت کے سکوت سے اقبال کے مخصوص فلسفیانہ نظریات کی نمود کا عمل "ایک آرزو" کی بہ نسبت ان کی نظم "کنار راوی" میں زیادہ نمایاں ہے۔ "ایک آرزو" میں تو فطرت کی خاموشی نے ان کی صرف "ایک آرزو" ہی کو تحریک دی تھی مگر "کنار راوی" میں اس سکوت نے ان کے سارے فلسفیانہ عمل کو جنبش دے دی ہے :

سکوت شام میں محو سکوت ہے راوی — نہ پوچھ مجھ سے جو ہے کیفیت مرے دل کی
پیام سجدہ کا یہ زیر و بم ہوا مجھ کو — جہاں تمام سواد حرم ہوا مجھ کو

سرِ کنارۂ آبِ رواں کھڑا ہوں میں
خبر نہیں مجھے لیکن کہاں کھڑا ہوں میں

راوی کنارے سکوت کا یہ عالم ہے کہ خود شاعر دنیا و مافیہا سے بے خبر ہو گیا ہے۔ مگر "ایک آرزو" کی طرح یہاں بھی شاعر اس سکوت میں یکسر کھو نہیں گیا بلکہ اس کی سحر انگیز کیفیات کو چند گہرے مطالب کی توضیح کے لئے آلۂ کار بنانے کی طرف مائل ہوا۔ پھر بھی راوی کنارے کے سکوت سے جو خیالات شاعر کے دل میں پیدا ہوتے ہیں وہ "ایک آرزو" سے پیدا ہونے والے خیالات کی بہ نسبت زیادہ گہرے ہیں:

رواں ہے سینۂ دریا پہ اک سفینۂ تیز — ہوا ہے موج سے ملّاح جس کا گرم ستیز
سبک روی میں مثالِ نگاہ یہ کشتی — نکل کے حلقۂ حدِ نظر سے دور گئی
جہازِ زندگیٔ آدمی رواں ہے یونہی — ابد کے بحر میں پیدا یونہی نہاں ہے یونہی
شکست سے یہ کبھی آشنا نہیں ہوتا — نظر سے چھپتا ہے لیکن فنا نہیں ہوتا

اقبال کی مندرجہ بالا نظم اس بات کا ثبوت ہے کہ ان کا تفکر اور نتیجتہً ان کا سارا فلسفہ ایک بڑی حد تک اس پرسکون ماحول کا رہینِ منت ہے جو فطرت کی عطا تھا۔

فطرت کی طرف رجحان اقبال کے ابتدائی رجحانات میں سے ہے اور ایک خاص مقام کے بعد اس رجحان کی شدت انحطاط پذیر ہو گئی ہے۔ فی الواقعہ جب تک اقبال کو کوئی ایسی منزلِ نظر نہیں آئی تھی جس کی طرف وہ اپنے تمام تر عزائم کا رخ موڑ سکتے وہ فطری مناظر کے قریب جا کر اپنے ذہنی خلفشار کا مداوا تلاش کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ ہر چند کہ وہ نیچر کی روح سے براہ راست کچھ حاصل کرنے میں کامیاب نہیں ہوتے تھے تاہم چند لمحوں کی یہ قربت ان کی نظر میں وسعت اور احساس میں گہرائی پیدا کرنے کے لئے ہوتی تھی۔ لیکن ایک وقت ایسا بھی آیا کہ انہی ملاقاتوں میں سے ایک کے دوران میں اقبال کی نظریں اس منزل پر مرکوز ہو گئیں جس کی تلاش میں وہ شاید ہمیشہ مصروف تھے۔ "نوید صبح" اس نئے رجحان کی غماز ہے:

آتی ہے مشرق سے جب ہنگامہ در دامن سحر — منزلِ ہستی سے کر جاتی ہے خاموشی سفر
محفلِ قدرت کا آخر ٹوٹ جاتا ہے سکوت — دیتی ہے ہر چیز اپنی زندگانی کا ثبوت
چہچہاتے ہیں پرندے پا کے پیغامِ حیات — باندھتے ہیں پھول بھی گلشن میں احرامِ حیات

مسلمِ خوابیدہ اٹھ! ہنگاآرا تو بھی ہو
وہ چمک اٹھا افق گرمِ تقاضا تو بھی ہو

وسعتِ عالم میں رہ پیما ہو مثلِ آفتاب دامنِ گردوں سے ناپیدا ہو یہ داغِ سحاب
کھینچ کر خنجر کرن کا پھر ہو سرگرمِ ستیز پھر سکھا تاریکیٔ باطل کو آدابِ گریز
تو سراپا نور ہے خوشتر ہے عریانی تجھے اور عریاں ہو کے لازم ہے خود افشانی تجھے

ہاں نمایاں ہو کے برقِ دیدۂ خفاش ہو
اے دلِ کون و مکاں کے رازِ مضمر فاش ہو

بیشک مسلمِ خوابیدہ کو خوابِ گراں سے بیدار کرنے اور دل کو کون ومکان کے رازِ مضمر کو فاش کرنے کے اس نمایاں عزم نے اقبال کو فطرت سے کنارہ کش ہونے پر مجبور کیا۔ تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ یہ فطرت سے ہم آہنگی تھی جس نے انھیں نور و تاریکی کی آویزش سے آگاہ کیا اور ان کے انمول جواہر، احساسِ جمال، احساسِ وسعت اور نظرِ عمیق کو صیقل کر کے انھیں ایک نئی روش پر گامزن ہونے کی ترغیب دی۔

ن۔م۔راشد

بغاوت کی ایک مثال

اجتہاد اور بغاوت میں ایک نمایاں بعد ہے۔ ہر پیغمبر اس لحاظ سے باغی ہے کہ وہ اپنے زمانے کے سنگلاخ اور منجمد ماحول سے سرکشی کرتا ہے لیکن اس کا یہ عمل اس لئے اجتہاد کی حیثیت رکھتا ہے کہ اس میں تخریبی عناصر سے کہیں زیادہ تعمیری عناصر موجود ہوتے ہیں جو ایک نئے اندازِ فکر ایک تازہ اور لچکیلے اسلوبِ حیات کے لئے بنیاد کا کام دیتے ہیں۔ باغی خود کو محض تخریب تک محدود رکھتا ہے اور ایک انوکھے جوش اور انتقامی جذبے سے ہم کنار ہو کر نکلتا ہے اور اس نظام کو منہدم کرنے کی سعی کرتا ہے، جس میں تحرک، عمل اور لچک کے عناصر مفقود ہو چکے ہوں اس کے برعکس اجتہاد کا نام لیوا تخریب سے کہیں زیادہ تعمیر کو پیشِ نظر رکھتا ہے۔ اس کی پیشانی پر سلوٹ لیکن ہونٹوں پر تبسم لہلہاتا ہے۔ وہ ایک ہاتھ سے گراتا لیکن دوسرے سے تعمیر بھی کرتا جاتا ہے۔

ن۔م۔ راشد کی شاعری میں بغاوت کے عناصر کا تجزیہ کرتے وقت اجتہاد اور بغاوت کے اس بعد کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

لیکن اس سے قبل کہ اردو میں بغاوت کی اس ایک مثال کا تجزیہ کیا جائے اس ماحول کی رنگا رنگ اور متنوع کیفیات کا تجزیہ شاید مفید ثابت ہو جس میں راشد نے اپنی شاعری کا آغاز کیا اور اسے پروان چڑھایا۔ راشد ۱۹۱۰ء میں پیدا ہوئے اور ۱۹۳۲ء میں انھوں نے گورنمنٹ

کالج لاہور سے ایم۔اے۔کیا۔ غالباً یہی زمانہ ان کی شاعری کے آغاز کا زمانہ ہے۔ ! بیٹھ، سمجھئے کہ انھوں نے اپنی نظموں کا معتد بہ حصہ ۱۹۳۰ء اور ۱۹۵۰ء کے درمیانی عرصے میں لکھا ہوگا۔ اب ذرا اس سارے دور پر ایک نگاہ ڈالئے :

بیسویں صدی کا طلوع ارضِ مشرق کی بیداری کا دور ہے۔ اس کا اہم ترین مظاہرہ ۲۷ مئی ۱۹۰۵ء کو ہوتا ہے جب جاپان کا بحری بیڑہ روس کے بحری بیڑے کو شکست دیتا ہے۔ یہ واقعہ خاص طور پر اس لئے اہم ہے کہ اس میں مشرق کے لئے آزادی اور ترقی کی ایک نوید تھی۔ یکایک جیسے کسی نے مشرقی ممالک کو جھنجھوڑ کر بیدار کر دیا اور ان کے باشندے یہ سوچنے لگے کہ اگر ایک چھوٹا سا مشرقی ملک اتنی بڑی سلطنت کو شکست دے سکتا ہے تو وہ خود کیوں نہ مغرب کا جوا اپنے کندھوں سے اتار پھینکنے کی کوشش کریں۔ چنانچہ بقول اقبال گراں خواب چینی سنبھلنے لگتے ہیں اور ہمالہ کے چشموں میں ایک ابال پیدا ہوتا ہے۔ یہی زمانہ ہندوستان کی جنگ آزادی کے آغاز کا زمانہ ہے۔ کانگرس اور مسلم لیگ کی تحریک آزادی، سول نافرمانی کا ایک طویل دور، دو عظیم جنگیں اور ایک اقتصادی بحران سے پیدا شدہ سیاسی خلفشار اور کساد بازاری —— یہ سب باتیں ماحول پر ایک نمایاں اثر مرتسم کرتی ہیں۔ بے قراری و شوریدہ سری، ہنگامہ و جنگ، جذباتی اور ذہنی ابال —— یہی نئے دور کے امتیازی نشانات ہیں لیکن اس خارجی مد و جزر سے کہیں زیادہ اہم وہ سماجی اور ذہنی انقلاب ہے جو اس زمانے کی سطح کے نیچے نمودار ہوتا ہے۔ بیسویں صدی سے قبل ہندوستانی سماج کا مرکز "گھر" تھا۔ بڑے بڑے طوفان اٹھتے تھے جو "گھر" سے ٹکرا کر گذر جاتے تھے۔ فرد محض گھر کا ایک پرزہ تھا جس کی اپنی حیثیت اتنے بڑے نظام میں کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی تھی۔ چنانچہ حالات کی چیرہ دستی جب گھر کو اپنا نشانہ بناتی تھی تو مرگ انبوہ جشنے دارد کے مصداق غم کی خلش بھی کم ہوتی تھی۔ دوسرے چونکہ فرد کو اکیلے ہی نامساعد حالات کا مقابلہ کرنا نہیں ہوتا تھا۔ اس لئے ذمہ داری تقسیم ہو کر اس قدر کم ہو جاتی تھی کہ فرد پر کوئی خاص نفسیاتی دباؤ نہیں پڑتا تھا۔ اس کے علاوہ فرد اس احساس تنہائی سے بھی محفوظ تھا جو "انفرادیت" کا ایک لازمی نتیجہ ہے اور جو انسان کے اعصابی اور ذہنی خلفشار کا باعث ہے۔

لیکن وہ زمانہ جس میں راشد پیدا ہوئے، تعلیم حاصل کی اور پھر نظمیں لکھیں ہندوستانی

سماج میں "گھر" کے ٹوٹنے کا دور تھا۔ دیہات سے شہر کی طرف آبادی کا انتقال، مغربی تعلیم اور فکر کی بے محابا آمد اور فرد کی ذاتی ترقی اور تگ و دو کے لئے مواقع کی فراوانی ــــ ان سب باتوں نے اس خاص نظریۂ حیات کو فروغ بخشا جو خود غرضی کی اساس پر قائم ہوتا ہے اور جو جہد للبقا کے تقاضوں کے تحت مغرب میں ہمیشہ سے رائج رہا ہے۔ چنانچہ دیکھتے دیکھتے فرد اور اس کے گھر کے درمیان وہ تمام مضبوط رشتے کچے دھاگوں کی طرح ٹوٹنے لگے جو ہزارہا برس سے قائم چلے آرہے تھے۔ اور فرد اپنے خول سے ریشم کے اس کیڑے کی طرح باہر نکل آیا جیسے نئے نئے پر عطا ہوئے ہوں۔ فرد کی ذاتی ترقی کے لئے جہاں یہ بات مفید تھی وہاں ایک مفید اور تنگ سے ماحول کو خیر باد کہنے اور ایک وسیع تر کائنات میں نکل آنے سے فرد کو یکایک اپنی تنہائی اور کم مائگی کا شدید احساس ہوا اور اس نے حالات کی چیرہ دستیوں کے مقابلے میں خود کو اکیلا اور بے بس محسوس کرنا شروع کیا۔ اتفاق دیکھئے کہ یہی دور سیاسی خلفشار جنگ و جدال اور کساد بازاری کا بھی دور تھا۔ اور یہ سب کچھ فرد کی ذہنی دنیا میں تلاطم پیدا کر دینے کے لئے کافی تھا۔ پھر بھی شاید فرد خود کو سنبھال لیتا اگر اس نے اپنی سماجی روایات اور روحانی سرمایے سے قطع تعلق نہ کر لیا ہوتا۔ لیکن اس کی حالت تو اس سپاہی کی سی تھی جس نے نئی سرزمین پر قدم رکھتے ہی اپنی کشتی کو آگ لگا دی تھی اور واپس جانے کے تمام امکانات خود ہی ختم کر دیئے تھے۔ چنانچہ آپ دیکھئے کہ اس دور کا فرد ماضی سے تو اپنے تمام رشتے منقطع کر لیتا ہے لیکن مستقبل سے بھی کوئی پائیدار رشتہ استوار نہیں کر سکتا۔ اور نتیجۃً ایک عجیب سے خلفشار میں مبتلا ہو کر لڑکھڑاتا پھرتا ہے۔ نئے زمانے میں فرد کی جذباتیت، انتقامی روش اور تخریبی انداز کا باعث یہی نفسیاتی کش مکش ہے۔ راشد کی نظموں میں فرد کی اس ذہنی کش مکش اور اس کے نتائج کو پہلی بار منظرِ عام پر آنے کا موقع ملا ہے اور راشد کی شاعری فی الاصل فرد کی اس بغاوت کی ایک نہایت سچی مثال ہے۔

یہاں ایک لمحے کے لئے راشد کے فرد کا اقبال کے فرد سے موازنہ کیجئے۔ اقبال اپنے وقت کے نباض تھے اور انھوں نے فرد کی آزاد روی اور سرکشی کے رجحانات کو پالیا تھا لیکن ساتھ ہی انھیں سرکشی اور بغاوت کے اس انداز میں محض جذباتی اور تخریبی انداز نظر آیا تھا۔ چنانچہ انھوں نے فرد کو اس صنوبر کی طرح دیکھنے کی خواہش کی جو آزاد بھی ہو اور پابہ گل بھی۔

اقبال کا مردِ مومن ان کے اسی نظریئے کی پیداوار ہے اور اس کی آزاد روی کو اقبال نے بعض روحانی قدروں کے تابع کر دیا ہے۔ لیکن اقبال کا مردِ مومن ایک مثالی ہستی ہے جو اُن کے اپنے زمانے میں موجود نہیں۔ اس کے برعکس راشد کا "فرد" سماج کے اس ہر لحظہ وسیع ہوتے ہوئے طبقے کی ایک حقیقی ہستی ہے جو مغربی تعلیم کے باعث اور مغربی تہذیب کی اندھا دھند تقلید میں اپنی ساری روایات سے قطع تعلق کر بیٹھا تھا۔ اس فرد کا مطمحِ نظر وسیع نہیں تھا اور نہ اس کی "جڑیں" زمین کے اندر اتری ہوئی تھیں اس لئے یہ فرد اس ذہنی کیفیت کا ہدف بن چکا تھا جسے کسی بہتر لفظ کی عدم موجودگی میں بے اطمینانی (FRUSTRATION) کا نام دینا چاہیئے۔ راشد کی بیشتر نظمیں اسی فرد کے منفی رجحانات کی صدائے بازگشت ہیں۔ لیکن اس بات کو ثابت کرنے کے لئے راشد کی نظموں سے رجوع کرنا ضروری ہے۔

"ماورا" راشد کی نظموں کا پہلا مجموعہ ہے۔ یہ مجموعہ ۱۹۴۱ء میں منصۂ شہود پر آیا۔ اس مجموعے میں بقول راشد ان کے گزشتہ دس سال کے کلام کا انتخاب ہے۔ اور اسے تاریخی اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔ چنانچہ اس ترتیب کی مدد سے شاعر کے تاریخی ارتقا کو آسانی سے گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔

"ماورا" کی پہلی ہی نظموں کے مطالعے سے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ شاعر نے کچھ کہنے سے پہلے خاصی سوچ بچار کی ہے۔ ان نظموں میں جذباتی موضوعات کی بندشوں کے باوجود تفکر کی ایک باریک سی لکیر ابھری ہوئی نظر آتی ہے۔ ہیئت اور اسلوب کے لحاظ سے ان نظموں میں عام روش سے ہٹنے کا کوئی قابلِ ذکر میلان موجود نہیں۔ زیادہ سے زیادہ شاعر نے ابتدا میں "سانیٹ" کو رائج کرنے کی کوشش کی ہے لیکن یہاں بھی سانیٹ کی منضبط کیفیت نے فکر کی آزادہ روی کو پابہ جولاں ہی رکھا ہے۔ تاہم ان نظموں کا شاعر سچ کو جھوٹ سے اور روشنی کو تاریکی سے جدا کرنے کی ایک سعیٔ دوام میں گرفتار ضرور ہے۔ محبت کی کیفیات اور نیچر کے تسکین دہ تاثر کے باوجود اس کے سوچنے سمجھنے کی صلاحیتیں مردہ نہیں ہوئیں۔ اور وہ کہیں بھی جذبات کی رو میں یکسر بہ نہیں گیا۔ چنانچہ ان نظموں کی بظاہر پرسکون، خاموش اور رومانی فضا میں ایک ہلکی سی اضطراری کیفیت، ایک بے وجہ کسمساہٹ اور بے قراری کا احساس ہوتا ہے۔ گویا شاعر اپنے ماحول سے خود کو پوری طرح ہم آہنگ نہیں کر سکا اور اس کی روح ایک کشمکش میں مبتلا

ہوکر اڑنے کے لئے پر تولنے لگتی ہے۔"گناہ اور محبت" "انسان اور فطرت" اور "عہد نو کا انسان" وغیرہ نظموں میں تو شاعر واضح طور پر نور اور تاریکی کے ممتاز محاسن کو پرکھنے کی کوشش میں مصروف ہے تاہم اسے کوئی واضح حل نہیں مل سکا اور اس کی الجھن ختم ہوتی دکھائی نہیں دیتی شاید اسی لئے ان نظموں میں پرواز اور رخصت کی خواہش چھپ نہیں سکی اور ابھر کر سامنے آگئی ہے مثلاً:

میں نالۂ شب گیر کے مانند اٹھوں گا
فریادِ اثر گیر کے مانند اٹھوں گا
تو وقتِ سفر مجھ کو نہیں روک سکے گی
پہلو سے ترے تیر کے مانند اٹھوں گا
گھبرا کے نکل جاؤں گا آغوش سے تیری
عشرت گہِ سرمست وضیا پوش سے تیری

——"رخصت"

مرے محبوب جانے دے مجھے اس پار جانے دے
اکیلا جاؤں گا اور تیر کے مانند جاؤں گا
کبھی اس ساحلِ ویران پر میں پھر نہ آؤں گا

——"خواب کی بستی"

لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پرواز یا رخصت کی خواہش (جو اپنے مخصوص سماجی ماحول سے ذہنی یا جسمانی طور پر رخصت ہونے کی خواہش کے مترادف ہے) پوری نہیں ہوئی اور شاعر کو کسی بلند تر سطح پر پہنچا نہیں سکی۔ راشد کی شاعری میں یہی سب سے نازک مقام ہے۔ بالعموم ہر شاعر کی زندگی میں پرواز اور رخصت کے لئے یہ لمحے یکے بعد دیگرے آتے ہیں اور اس کی ذہنی اور روحانی سطح کو بتدریج بلند کرتے جاتے ہیں۔ تاآنکہ زندگی اور کائنات کے بارے میں اس کا مطمح نظر وسیع سے وسیع تر ہو جاتا ہے —— لیکن راشد کے ہاں ایک ایسا فرد ابھرا ہے جس کا تعلق اس کے ماضی کے ساتھ مضبوط نہیں ہے اور اس کی ذہنی اساس پائیدار روایات پر استوار ہونے کے بجائے محض ریت پر کھڑی ہے۔ چنانچہ ماحول کی بدعنوانیوں کو اپنے مقابل پاکر وہ بے اطمینانی (FRUSTRATION) کا شکار ہو جاتا ہے:

یہ مل رہی ہے مرے ضبط کی سزا مجھ کو
کہ ایک زہر سے لبریز ہے شباب مرا
اذیتوں سے بھری ہے ہر ایک بیداری
مہیب و روح ستاں ہے ہر ایک خواب مرا

....

اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا
حلاوتوں سے جوانی کو اپنی بھر لیتا
گناہ ایک بھی اب تک کیا نہ کیوں میں نے؟

——"مکافات"

یا اتر جاؤں گا میں یاس کے ویرانوں میں
اور تباہی کے نہاں خانوں میں
تاکہ ہو جائے مہیا آخر
آخری حدِ تنزّل کی اک دید مجھے

——"جرأتِ پرواز"

مجھ کو ہے اب تک تلاش
زندگی کے تازہ جولاں گاہ کی

اور بیزاری سی ہے
زندگی کے کہنہ آہنگِ مسلسل سے مجھے
سرزمینِ زیست کی افسردہ محفل سے مجھے

——"وادیٔ پنہاں"

ان نظموں میں زندگی سے بہ یک وقت بے اطمینانی اور "زندگی" سے فرار حاصل کرنے کی خواہش کروٹیں لیتی ہوئی نظر آتی ہے لیکن شاعر زندگی سے سمجھوتہ کرنے یا زندگی کی بوالعجبیوں کو سمجھنے کے لئے کسی بلند تر ذہنی یا روحانی نقطۂ نظر کی تخلیق کی بجائے اس ماحول سے بغاوت پر اتر آتا ہے جس نے اس کی روح کو مسرّت اور شادمانی کے لمحے عطا نہیں کئے۔ وہ یہ نہیں

سوچتا کہ جس فرد کو اس نے اپنی نظموں میں ابھارا ہے وہ اس مسرت کا اہل ہے بھی یا نہیں اور نہ وہ یہ خیال کرتا ہے کہ زندگی محض ٹھوس حقائق کے اجتماع ہی کا تو نام نہیں ۔بعض قدریں اس سے ماورا بھی ہو سکتی ہیں ۔چنانچہ اردو نظم میں غالباً یہ پہلا موقع ہے کہ کوئی شاعر زندگی سے سمجھوتہ کرنے یا ارتفاع کے ذریعے ایک بلند تر آدرش کی طرف راغب ہونے کی بجائے اس ماحول ہی کو توڑ پھوڑ دینے کی طرف مائل ہو گیا ہے، جس نے اسے تسکین مہیا نہیں کی ۔

راشد کے ہاں یہ بغاوت کئی طریق سے ابھری ہے ۔سب سے پہلے تو شاعر نے "محبت" کے مروجہ مشرقی تصور سے بغاوت کی ہے ۔مشرقی تہذیب میں محبت کی مادی کیفیات بالعموم روحانی قدروں کے تابع رہی ہیں اور محبت میں مادی پہلو کو وہ اہمیت نہیں ملی جو محبت کے تخیلی پہلو کو ۔

راشد کے ہاں ایک تو گوشت پوست کی عورت ابھری ہے اور دوسرے شاعر نے محبت کو محض جسمانی لذت تک محدود کر دیا ہے ۔ایک لحاظ سے راشد کی یہ ایک قابل قدر خدمت بھی ہے کہ اس نے محبت کو تخیل محض سے نجات دلائی اور اس کے مادی پہلوؤں کی طرف ہمیں متوجہ کیا ۔لیکن مصیبت یہ ہوئی ہے کہ راشد نے محبت کی مادی کیفیات ہی کو سب کچھ سمجھ لیا ہے اور اس روحانی تسکین کو ناقابلِ اعتنا سمجھا ہے جو محبت کی مادی کیفیات کو سہارا دیتی ہے ۔مثلاً دیکھئے :

آسماں دور ہے لیکن یہ زمیں ہے نزدیک
آ اسی خاک کو ہم جلوہ گہِ راز کریں
روحیں مل سکتی نہیں ہیں تو یہ لب ہی مل جائیں
آ اسی لذت جاوید کا آغاز کریں
صبح جب باغ میں رس لینے کو زنبور آئے
اس کے بوسوں سے ہو مدہوش سمن اور گلاب
شبنمی گھاس پہ دو پیکرِ یخ بستہ ملیں
اور خدا ہے تو پشیماں ہو جائے

"اتفاقات" ـــــ

آہ انساں ہے وہموں کا پرستار ابھی
حسن بیچارہ کو دھوکا سا دیئے جاتا ہے

ذوقِ تقدیس پہ مجبور کئے جاتا ہے

....

مسکرا دے کہ ہے تابندہ ابھی تیرا شباب
ہے یہی حضرتِ یزداں کے تمسخر کا جواب

——— "حزنِ انسان"

(افلاطونی عشق پر ایک طنز)

اسی طرح "آنکھوں کے جال"، "گناہ" اور "عہدِ وفا" میں راشد نے محبت کی مسرت کو گناہ کی لذت تک محدود کر دیا ہے۔ عجیب بات ہے کہ وہی شاعر جو ابتدا میں محبت کو گناہ سے کہیں زیادہ ارفع تصور کرتا ہے اور گناہ کی "ہوس پرستی" سے محبت کی "پاکیزہ زندگی" کی طرف مراجعت کو "فردوسِ گم گشتہ" کی تلاش قرار دیتا ہے۔ جب بعد ازاں بے اطمینانی کا شکار ہوتا ہے تو محض انتقاماً محبت پر گناہ کو فوقیت دینے لگتا ہے۔ بہر حال راشد کے ہاں محبت کا تصورِ عشق کے مروجہ تصور سے انحراف کی صورت اختیار کر گیا ہے اور راشد کی بغاوت کا یہ ایک قابلِ غور پہلو ہے۔

محبت کو جنسی لذت کے حصول تک محدود کر کے اور خواب و خیال کی غیر مادی دنیا کے مقابلے میں گذرتے ہوئے لمحے کی "ٹھوس مادیت" کو اہمیت دے کر راشد نے نہ صرف محبت کے سلسلے میں ماحول کے عام رجحانات سے بغاوت کی ہے بلکہ اس نقطۂ نظر کی بھی نفی کی ہے جو مشرق میں زمانہ قدیم سے رائج رہا ہے اور جس کے تحت گذرتا ہوا لمحہ سرابِ محض ہے۔ غور کیجیے تو راشد کی اس بغاوت میں اس فرد کی سرکشی بھی دکھائی دیتی ہے جس نے مغربی تعلیم حاصل کر کے اور مغربی فکر سے آشنا ہو کر مشرقی روایات کا جوا اپنے کندھوں سے اتار پھینکا تھا اور روحانی مسائل سے سروکار رکھنے کی بجائے مادے کی ٹھوس دنیا کو اہمیت دینے اور گذرتے ہوئے لمحے سے مسرت کا رس نچوڑ لینے کی طرف مائل ہو گیا تھا۔ چنانچہ راشد کی نظم میں بغاوت کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ اس نے ان روایات کو احتساب کی نظروں سے دیکھا ہے جو اس کے معاصرین کو نہایت مضبوط اور قیمتی دکھائی دیتی تھیں۔ مثلاً خدا کے بارے میں راشد کے ہاں بار بار ایک ناقابلِ فہم سرکش جذبات ملتے ہیں:

شبنمی گھاس پہ دو پیکرِ یخ بستہ ملیں

اور خدا ہے تو پشیماں ہو جائے

——— "اتفاقات"

تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سراپردۂ نسیاں میں ہے

——— "شاعرِ درماندہ"

اسی مینار کو دیکھ
صبح کے نور سے شاداب سہی
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کی مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملّائے حزیں

——— "دریچے کے قریب"

نہیں اس دریچے کے باہر تو دیکھو
خدا کا جنازہ لئے جا رہے ہیں فرشتے
اسی ساحرِ بے نشاں کا
جو مغرب کا آقا ہے مشرق کا آقا نہیں

——— "پہلی کرن"

(یہ دوسرے دور کی نظم ہے)

یہ نہیں کہ راشد خدا کے وجود سے منکر ہیں، انھوں نے اپنی بہت سی نظموں میں مغرب کے خدا کے وجود کو تسلیم اور مشرق کے خدا کے وجود سے انکار کر کے دراصل خدا کی "ناانصافی" کو نشانۂ طنز بنایا ہے۔ تاہم یہ طنز ایک ایسے فرد کی طنز ہے جو بے اطمینانی کا شکار ہو کر انتقامی روش اختیار کرنے پر مجبور ہو گیا ہو۔ ان نظموں میں راشد نے جو بات کہی ہے اس کی صداقت یا عدم صداقت سے بحث نہیں۔ دیکھنے کی چیز صرف اس قدر ہے کہ بات میں سمیّت کا عنصر کس قدر ہے اور ردِ عمل میں جذباتی انداز کا کیا عالم ہے۔ میری رائے میں اگر راشد کے فرد کے پیشِ نظر

محض انتقامی جذبات کی تسکین نہ ہوتی تو وہ اس بات کو ایسے چبھتے ہوئے انداز میں ہرگز پیش نہ کرتا۔

لیکن راشد کی یہ بغاوت محض محبت کے افلاطونی تصور یا سوسائٹی کی بعض مروجہ اقدار کے خلاف ہی نہیں آخر میں تو یہ "زندگی" سے بغاوت اور سرکشی کا رنگ بھی اختیار کر لیتی ہے۔ چنانچہ اپنی بعض نظموں میں راشد زندگی سے مفاہمت پیدا کرنے اور اس کے نشیب و فراز کو قبول کرنے کے بجائے ایک غیر صحت مند فرار کی طرف بھی مائل نظر آتے ہیں۔ اس کی ایک صورت وہ ہے جب وہ بے اطمینانی، مایوسی اور قنوطیت میں کھو کر شراب کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور ہر چند کہ شراب کا ذکر اردو شاعری میں نیا نہیں لیکن ان کے اس عمل میں جو برہمی اور انتقامی انداز کار فرما ہے۔ شراب مایوسی اور قنوطیت میں کھو کر وہ شراب کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔

شاید اس کی مثال ساری اردو شاعری میں نظر نہیں آئے گی۔ شراب کی طرف ان کا یہ میلان اس بات پر بھی دال ہے کہ وہ اسے خود اذیتی کے مترادف سمجھتے ہیں۔ اور شراب پی کر "زندگی" سے انتقام لینے کی دھن میں ہیں۔ البتہ "رقص" میں کچھ شکست کا رنگ آ گیا ہے۔ جیسے وہ زندگی سے ہار گئے ہوں اور رقص کی گردش میں زندگی کی چیرہ دستیوں کو بھلانے کی فکر میں ہوں:

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو
رقص گہ کے چور دروازے سے آ کر زندگی
ڈھونڈھ لے مجھ کو نشاں پالے مرا
اور جرمِ عیش کرتے دیکھ لے

لیکن ظاہر ہے کہ اس قسم کا فرار محض ایک "لمحاتی عافیت" کے سوا اور کچھ نہیں دے سکتا۔ اس لئے زندگی سے راشد کی یہ بغاوت قائم رہتی ہے اور مجموعے کے آخر میں اس نظم کی صورت اختیار کرتی ہے جو شاید خود اذیتی کی شدید ترین مثال ہے:

میرا عزمِ آخری ہے یہ، کہ میں
کود جاؤں ساتویں منزل سے آج

آج میں نے پالیا ہے زندگی کو بے نقاب

....

اور میں کر بھی چکا ہوں اپنا عزمِ آخری

جی میں آتا ہے لگا دوں ایک بے باکانہ جست

اس دریچے میں سے جو

جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کوئے و بام کو

راشد کے کلام میں بغاوت کے ان تمام پہلوؤں کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ کہیں روشن، کہیں مدھم۔ لیکن ایک چیز جو راشد کے کلام میں برقی رو کی طرح دوڑتی ہے وہ غیر ملکی غلبے اور اجنبی حکومت کے خلاف نفرت، سرکشی اور بغاوت کی رو ہے اور دراصل یہی بغاوت اس کی شاعری کا اہم ترین عنصر بھی ہے۔

اس سلسلے میں ایک دلچسپ نکتہ یہ بھی ہے کہ تحریک آزادی کے اس طویل دور میں راشد کے علاوہ بعض دوسرے شعرا نے بھی غیر ملکی غلبے کے خلاف آواز اٹھائی ہے لیکن ان کے ردِ عمل کی نوعیت ذرا مختلف ہے۔ مثلاً اکبر الہ آبادی نے زیادہ تر انگریزی تہذیب کو ہدف طنز بنایا ہے۔ وہ تمام عرصہ گویا اکھاڑے کے باہر کھڑے ہوئے مغربی تہذیب کی ناہمواریوں کو دیکھتے اور اس پر آوازے کستے دکھائی دیتے ہیں۔ پھر ان کے ہاں مزاح کا عنصر بھی غالب ہے۔ اسی طرح اقبال کے ہاں بھی مغربی تہذیب کو ہدف طنز بنانے کا رجحان عام ہے لیکن ان کے ہاں تبسم کی ایک مدھم سی لکیر ضرور دکھائی دیتی ہے۔ پھر اس تمام عرصے میں حب وطن کے تحت نظمیں لکھنے کا رواج بھی ملتا ہے۔ ان نظموں میں اپنے وطن سے شدید وابستگی کا اظہار ہے۔ یہ بھی گویا مغرب کے خلاف ایک طرح کا جہاد ہے جس کا اہم ترین حربہ احساس برتری کا اظہار ہے۔ لیکن راشد کے ہاں زندگی اور اس کی اقدار سے بغاوت کا ایک مخصوص انداز غیر ملکی غلبے کے خلاف بغاوت کے رجحانات کو بھی متاثر کیا ہے۔ وہ اکبر یا اقبال کی طرح غیر ملکی تہذیب کی مذمت نہیں کرتے بلکہ ایک "باغی سپاہی" کی طرح دشمن سے انتقام لینے کی سعی کرتے ہیں۔ پھر ان کے انتقام کا طریق بھی عجیب ہے اور اسے راشد کے فرد کی بے اطمینانی کی روشنی میں ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ مثلاً غیر ملکی استبداد اور غلبے کو ناقابلِ برداشت پا کر وہ اجنبی عورت سے انتقام لینے پر

آمادہ ہو جاتے ہیں۔ اور یہ انتقام بھی کیا ہے؟ محض اپنی مجروح انا کی تسکین۔ دیکھئے:

اس کا چہرہ اس کے خد و خال یاد آتے نہیں
اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام
وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے۔ ——— "انتقام"

ایک لمحے کے لئے دل میں خیال آتا ہے
تو مری جان نہیں
بلکہ ساحل کے کسی شہر کی دوشیزہ ہے
اور ترے ملک کے دشمن کا سپاہی ہوں میں
——— "بیکراں رات کے سناٹے میں"

لیکن وطن پر اجنبی کے استبداد کے خلاف راشد کا یہ احتجاج محض اجنبی عورت سے انتقام لینے تک محدود نہیں۔ بعض اوقات یہ زیادہ دلیرانہ اقدام کی صورت بھی اختیار کر لیتا ہے:

وہ حسین اور دور افتادہ فرنگی عورتیں
تو نے جن کے حسنِ روز افزوں کی زینت کے لئے
سالہا بے دست و پا ہو کر بنے ہیں تار ہائے سیم و زر
ان کے مردوں کے لئے بھی آج اک سنگین جال
ہو سکے تو اپنے پیکر سے نکال! ——— "زنجیر"

"ماورا" تک راشد کی بغاوت کے کئی پہلو ہیں لیکن اس کے بعد کی نظموں میں شاعر کی بغاوت بتدریج ایک نقطے پر مرتکز ہوتی چلی گئی ہے۔ یعنی وہ لمحہ بہ لمحہ غیر ملکی غلبے کے خلاف صف آرا ہونے لگے ہیں۔ اردو شاعری میں مغربی تہذیب کے خلاف خاصا مواد ملتا ہے۔ پھر حبِ وطن کے تحت لکھی گئی نظموں کی بھی فراوانی ہے۔ اسی طرح انقلاب کے راگ بھی الاپے گئے ہیں۔ لیکن جس دلیرانہ انداز سے راشد نے انگریز کی حکومت کے خلاف لب کشائی کی ہے اور اپنے انتقامی جذبات کو بغیر کسی جھجک

کے پیش کیا ہے، کسی اور شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ اس لحاظ سے راشد اردو کا ایک بہت بڑا قوم پرست شاعر ہے کہ اس نے اپنے جذبات کے اظہار میں کسی قسم کی عافیت کوشی یا حسنِ تدبیر کو سدِ راہ نہیں ہونے دیا۔ ساتھ ہی یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ راشد کی یہ بغاوت محض اپنے ملکی معاملات تک ہی محدود نہیں رہی بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ اس میں کشادگی پیدا ہوئی ہے اور اس کے عمل کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا ہے۔ چنانچہ اس کے دوسرے مجموعہ کلام "ایران میں اجنبی" کا طرۂ امتیاز ہی یہ ہے کہ اس میں راشد نے محض ہندوستان کی محکومی کے خلاف صدائے احتجاج بلند نہیں کی بلکہ سارے ایشیا پر مغرب کے غلبے کی مذمت کی ہے:

زمینِ مشرق کے اک کنارے سے دوسرے کنارے تک
مرے وطن سے ترے وطن تک
بس ایک ہی عنکبوت کا جال ہے کہ جس میں
ہم ایشیائی اسیر ہو کر تڑپ رہے ہیں ـــــ "ایران میں اجنبی"

راشد کی اس دور کی شاعری میں "اجنبی" کا لفظ ایک علامت کے طور پر ابھرا ہے۔ یہ علامت دوہری معنویت کی حامل ہے۔ ایک طرف تو یہ شاعر کے "اجنبی پن" کو ظاہر کرتی ہے جس نے ماضی کے بندھنوں کو توڑ لیا ہے لیکن مستقبل کے ساتھ کوئی رشتہ استوار نہیں کر سکا جس کے لئے اس کے اپنے سماج میں کوئی جگہ نہیں اور جو غیر ملکی تہذیب سے بھی خود کو ہم آہنگ نہیں کر سکا۔ چنانچہ وہ اپنے ملک میں رہتے ہوئے بھی خود کو اجنبی محسوس کرتا ہے۔ دوسری طرف یہ علامت ان غیر ایشیائی قوموں کے وجود کی طرف اشارہ کرتی ہے جو ایشیا کے بدن سے خون چوسنے والی جونکوں کی طرح چمٹی ہوئی ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھئے تو راشد کی آواز اس کے اپنے ملک کی نہیں بلکہ سارے ایشیا کی آواز ہے اور اس آواز میں مغرب کے استبداد کے خلاف احتجاج، سرکشی اور بغاوت سب کچھ موجود ہے۔

خاتمے سے قبل اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ تہذیب اور شخصیت ایک دوسرے سے ہمیشہ برسرِ پیکار رہی ہیں۔ جب تہذیب فتح مند ہوتی ہے تو شخصیت سمٹ کر رہ جاتی ہے اور شخصی اقدار پر اجتماعی اقدار کا غلبہ قائم ہو جاتا ہے۔ اکبر اور اقبال کی شاعری تہذیب کے عروج کی شاعری ہے جس میں کلچر پھیل کر تہذیب کی صورت اختیار کر گیا تھا اور فرد کی دروں بینی

کا رجحان انبوہ اجتماعی رجحانات میں ضم ہو گیا تھا۔ اسی لئے ان شعرا کے ہاں قوم اور ملک کے مفاد کو فرد کی مسرت پر ترجیح ملی ہے۔ لیکن جب تہذیب اپنے عروج پر پہنچ جاتی ہے تو ایک فطری ردِ عمل وجود میں آجاتا ہے اور شخصیت پھرے ابھر کر منظرِ عام پر آنے لگتی ہے۔ نئے دور میں فرد کی تگ و دو شخصیت کے نمو کی طرف اشارہ کرتی ہے اور راشد کے ہاں اس نئے رجحان کی بھرپور عکاسی موجود ہے۔ دراصل راشد کے کلام کی ساری قوت شخصیت کے بھرپور اظہار میں مضمر ہے۔ ان کے کلام میں ایک بسورتے کراہتے اور تڑپتے ہوئے فرد کے وجود کا احساس ہوتا ہے اور راشد نے اس فرد کے جذبات کی عکاسی میں فن کارانہ بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ لیکن فن میں اجتہادی عمل کا یہ طریق کہ پرانے بتوں کو توڑنے کے بعد ایک بلند تر سطح پر نئی تعمیر (REINTEGRATION) کا سلسلہ بھی شروع ہو جائے، راشد کے ہاں نظر نہیں آتا۔[1] یہی راشد کی شاعری کا نقص ہے کہ اس میں اجتہادی عمل، داخلی طریق کار اور فرد کا تجربہ بھی انداز محض بغاوت تک پہنچ کر رک گیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر ایک نئے شعور اور تازہ احساس کے ساتھ پرانے بتوں کو توڑنے کی طرف مائل ہوا۔ لیکن انھیں توڑنے کے بعد اس نئی تعمیر کے منصوبے کو فراموش کر بیٹھا جو تخریب سے قبل اس کے ذہن میں کروٹیں لے رہا تھا۔ اسی لئے راشد کے ہاں بغاوت کا راگ ہی سب سے بلند راگ ہے اور شاعر کی ذہنی اور روحانی تکمیل کا سلسلہ کچھ زیادہ نمایاں نہیں ہو سکا۔

آخر میں مجھے اپنی اس فروگذاشت کی طرف اشارہ کرنا ہے کہ میں نے راشد کے ہاں اسلوب اور ہیئت کے تجربے کا ذکر نہیں کیا۔ بے شک اس خاص ضمن میں بھی راشد کی بغاوت نمایاں ہے کہ انھوں نے نظم معرّا و آزاد کو رائج کیا اور بہت سی پرانی باتوں کے علاوہ پرانے اسلوب بیان سے بھی بغاوت کی لیکن راشد کے کلام کی اس امتیازی کیفیت کے بارے میں اس قدر لکھا جا چکا ہے کہ اس کے متعلق مزید کچھ لکھنا کہی ہوئی بات کو دہرانے کے مترادف ہے۔ یہی احساس میری اس فروگذاشت کا باعث ہے۔

---

[1] یہ مضمون آج سے کئی برس پہلے لکھا گیا تھا۔ پچھلے تین چار برس میں راشد کی نظموں میں ایک مثبت اندازِ نظر بتدریج واضح ہوتا چلا گیا ہے اور باطن کی سطح پر نئی تعمیر کا سلسلہ بھی صاف ابھرنے لگا ہے۔ و۔ا۔

میراجی

دھرتی پوجا کی ایک مثال

اردو نظم میں ارضِ وطن ــــــ اس کے مظاہر، رسوم اور اساطیر سے وابستگی اور لگاؤ کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔ مثلاً نظیر اکبر آبادی کے ہاں ملکی تہواروں بالخصوص ہولی، دیوالی، بسنت وغیرہ کے ہنگاموں سے تحصیلِ مسرت کا رجحان بڑا واضح ہے اور نظیر نے ایک صحت مند لڑکے کی طرح ان مختلف تہواروں میں شرکت کی ہے۔ تاہم نظیر کی یہ وابستگی ایک بڑی حد تک سطحی ہے۔ اس نے زیادہ سے زیادہ مختلف رسوم کی ہنگامی نوعیت اور انبوہ کے اجتماعی ردِ عمل تک خود کو محدود رکھا ہے، لیکن خود کو احساسی طور پر ان تہواروں کے پس منظر سے ہم آہنگ نہیں کیا۔ اس دور کی بعض منظوم کہانیوں مثلاً مثنوی سحر البیان یا گلزار نسیم میں اگرچہ بعض ملکی رسوم اور عقائد سے آشنائی کے شواہد ملتے ہیں اور بالخصوص داستان کی مختلف کڑیوں میں پرانی کہانیوں اور ان کے مابعد الطبیعیاتی عناصر کی فراوانی بھی اس وابستگی کا ایک ثبوت ہے۔ تاہم یہاں بھی پس منظر میں غوطہ لگانے کا رجحان کچھ زیادہ نمایاں نہیں ہو سکا۔ غدر کے بعد کے دور میں آزاد، حالی اور اسمٰعیل میرٹھی

لہ اس مضمون میں دھرتی پوجا کی ترکیب ارض کے روحانی ارتقا کے معنوں میں استعمال ہوئی ہے۔ دھرتی پوجا کا منفی مفہوم ارض سے ایک ایسی جسمانی وابستگی پر منتج ہوتا ہے جو روح کی خوشبو سے بیگانہ ہوتی ہے۔ اس قسم کی وابستگی مادہ پرستی کی ایک صورت ہے اور ایسی فضا میں فنونِ لطیفہ بالخصوص شاعری کے خلق ہونے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ چنانچہ زیرِ نظر مضمون میں دھرتی پوجا سے مراد جذبے اور ارض کا وہ روحانی ارتقا ہے جو فنونِ لطیفہ کے پیکروں میں ڈھل کر سامنے آتا ہے۔ (و۔ا)

کی مساعی سے مظاہر فطرت میں دلچسپی لینے کا رجحان ابھرتا ہے اور ملک کے پہاڑوں، میدانوں اور مرغزاروں اور ملکی موسم کے بعض نمایاں مظاہر مثلاً برسات، گرمی وغیرہ کو نظم کا موضوع بنانے کی روش بھی وجود میں آتی ہے مگر یہ ساری تحریک ایک بڑی حد تک مغربی شاعری کے بعض رجحانات کی تقلید میں ظاہر ہوتی ہے۔ دوسرے ارض وطن سے اس کی وابستگی بھی بڑی حد تک سطحی ہے۔ اسی لئے اس میں غواصی اور ڈوبنے کا عمل نمایاں نہیں ہو سکا۔ چکبست کے ہاں پہلی بار ملکی روایات سے ایک گہری وابستگی ظاہر ہوتی ہے جب کہ وہ رام اور سیتا کی کہانی کو نظم کرتے ہیں تاہم چکبست کی یہ کاوش بھی اول تو انیس اور دبیر کے تتبع میں ہے دوم یہ بھی محض کہانی کی مختلف کڑیوں کا احاطہ کرنے تک محدود ہے۔ اسی دوران میں غیر ملکی حکومت کے استبداد کے خلاف جو ردعمل وجود میں آیا، اس کا ایک نمایاں پس منظر وطن دوستی کے میلان کی صورت میں ہمارے پیش نظر ہے۔ گویا یہ ردعمل غیر ملکی غلبے اور مغربی تہذیب کے نفوذ کے خلاف اہلِ وطن کی وہ سعی ہے جسے نفسیات کی اصطلاح میں "تحفظِ ذات" کا نام دینا چاہیئے۔ چنانچہ اس کے تحت بہت سے نظم گو شعرار نے حب الوطنی کے جذبات کا اظہار کیا۔ محروم، اقبال اور راشد کے ہاں بالخصوص یہ رجحان بہت قوی تھا۔ تاہم یہ نہیں بھولنا چاہیئے یہ رجحان دراصل غیر ملکی، سیاسی اور تہذیبی دباؤ کے خلاف ردعمل کی ایک صورت تھی، ارض وطن سے کسی مثبت شغف اور لگاؤ سے اس کو تحریک نہیں ملی تھی اور نہ ان شعرار کے ہاں اس رجحان کی جڑیں ہی مضبوط تھیں۔ چنانچہ خود اقبال جو شروع شروع میں وطن دوستی کے ایک بہت بڑے علمبردار تھے جب نظریاتی تصادم میں مبتلا ہوئے تو وطن دوستی کی بجائے ملت پرستی کی طرف مائل ہو گئے اور ان کے ہاں ہمالہ جنگل اور کٹیا کی بجائے صحرا، کارواں اور خیمے کی علامتیں ابھرتی چلی آئیں۔

اردو نظم کے اس پس منظر میں میراجی کی نظمیں دھرتی پوجا کی ایک انوکھی مثال پیش کرتی ہیں۔ بلکہ یہ کہنا شاید زیادہ صحیح ہوگا کہ اردو نظم میں میراجی وہ پہلا شاعر ہے جس نے محض رسمی طور پر ملکی رسوم، عقائد اور مظاہر سے وابستگی کا اظہار نہیں کیا اور نہ مغربی تہذیب سے ردعمل کے طور پر اپنے وطن کے گن گائے ہیں بلکہ جس کی روح دھرتی کی روح سے ہم آہنگ اور جس کا سوچنے اور محسوس کرنے کا انداز قدیم ملکی روایات، تاریخ اور اساطیر سے مملو ہے۔ دوسرے لفظوں میں میراجی نے ایک بھگت، درویش یا جان ہار پجاری کی طرح اپنی دھرتی کی پوجا کی ہے۔

محض رسمی طور پر وطن دوستی کی تحریک کا ساتھ نہیں دیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی نظموں کی روح، فضا اور مزاج، ارضِ وطن کی روح، فضا اور مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ ہے اور اس خاص میدان میں اسے کسی حریف کا سامنا نہیں۔

میراجی کے اس انوکھے رجحان کے بارے میں عام روایت یہ ہے کہ جوانی کے آغاز میں اس نے ایک بنگالی لڑکی ــــــ میرا سین کو دیکھا اور اس کے عشق میں اس درجہ اسیر ہوا کہ اس نے نہ صرف اپنی ہیئت تبدیل کر لی نہ صرف ثناء اللہ سے میراجی بن گیا بلکہ محبوبہ کی ہر شے حتیٰ کہ اس کی زبان، مذہب اور مذہبی روایات بھی اسے عزیز ہو گئیں۔ یہ بات تو شاید ذہن قبول کر لے کہ میرا سین سے اس نے عشق کیا اور اس عشق میں اپنا نام تبدیل کر لیا، بال بڑھا لئے اور گلے میں مالا ڈال لی لیکن یہ کہنا کہ ہندو دیو مالا، قدیم روایات اور ملکی مظاہر سے اس کی وابستگی محض اس جذبۂ عشق کی رہینِ منّت تھی، کچھ ایسا صحیح نہیں۔ اول تو یہی سوال قابلِ غور ہے کہ میراجی نے عشق میں مبتلا ہو کر ایسے عجیب و غریب ردِّعمل کا اظہار کیوں کیا کہ محبوبہ کے علاوہ، بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ محبوب سے کہیں زیادہ اس کے مذہبی اعتقادات، رسوم اور فضا کو اپنی ذات سے ہم آہنگ کر لیا۔ میری رائے میں میرا سین زیادہ سے زیادہ ایک تحریک تھی جس نے میراجی کے ہاں اس چنگاری کو ہوا دی تھی جو ایک مدت سے اس کے دل، روح بلکہ خون میں سلگ رہی تھی۔ ژُنگ کے انکشافات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ میراجی چوں کہ اس دھرتی کا باسی تھا اور اس کا خون، گوشت، پوست اور مزاج اس دھرتی کے نمک، ہوا، پانی اور مٹی سے تشکیل ہوا تھا، اس لئے یہ غیر اغلب نہیں کہ اس کے اجتماعی لاشعور (COLLECTIVE UNCONSCIOUS) میں بھی ماضی اور ماضی کی روایات کے وہ سارے نقوش موجود ہوں جو روشنی میں آنے کے لئے بیتاب تھے۔ میرا سین کی ہستی محض اس لاشعوری رجحان کو جنبش میں لانے کا موجب بنی اور میراجی نے اپنی نظم کے وسیلے سے اس صدیوں پرانی وابستگی اور پوجا کے رجحان کو کاغذ پر منتقل کر دیا۔ دوسری بات یہ ہے کہ بچپن کے حالات و واقعات بالعموم باقی زندگی پر اثر انداز ہوتے اور اس کی ایک خاص ڈھب سے تشکیل کرتے ہیں۔ میراجی کا بچپن گجرات کاٹھیا واڑ میں گذرا تھا۔ اور وہ ایک طویل عرصے تک دوارکا کے قریب بھی رہا تھا۔ دوارکا نہ صرف کرشن مہاراج کے نام سے منسلک ہے، بلکہ ساری فضا بھی قدیم ہندوستانی فضا سے مماثل تھی۔ یہاں جنگل تھے، برسات تھی اور پھر پربت بھی تھے اور اُن

میں سے ایک پربت پر کالی کا مندر بھی تھا۔ ظاہر ہے کہ ان تمام باتوں نے میراجی پر گہرے اثرات مرتسم کئے ہوں گے۔ بے شک میراجی نے اپنی نظموں کے مجموعے میں اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ

"ایک ہی بار مشرقی ہندوستان کی ایک عشرت انگیز مورت (یعنی میراسین) کی طرف کی اور ہزیمت کا منہ دیکھا..... اور ذہنی تلخی کو کم کرنے کے لئے، اپنی شکست کے احساس سے رہائی حاصل کرنے کے لئے میرا ذہن ادبی تخلیقات میں مجھے بار بار پرانے ہندوستان کی طرف لے جاتا ہے۔ مجھے کرشن کنھیا اور برندابن کی گوپیوں کی ایک جھلک دکھا کر وشنومت کا پجاری بنا دیتا ہے۔" (میراجی کی نظمیں ص ۱۱)

لیکن شاید خود شاعر اپنے بعض غیر شعوری رجحانات کا صحیح ناقد نہیں ہوتا۔ میراجی نے پرانے ہندوستان سے اپنی وابستگی کو میراسین کی عطا سمجھا (اور بیشتر نقادانِ ادب نے میراجی کی اس بات کو استخراج نتیجہ کے لئے بنیاد قرار دے لیا ہے) لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس رجحان کی جڑیں میراجی کی اپنی روح کی گہرائیوں میں بہت دور تک اتری ہوئی تھیں۔ ورنہ یہ رجحان اس شدت اور زور کے ساتھ کبھی ظاہر نہ ہوتا۔ نظموں کے اسی دیباچے میں خود میراجی کے قلم سے غیر شعوری طور پر ایک ایسی بات بھی نکل گئی ہے جو اس حقیقت کی طرف ایک بلیغ اشارہ ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"میرے آباؤ اجداد آریہ نسل کے انسان تھے —— وہ آریہ جو وسط ایشیا سے چل کر جب جنوب کی طرف روانہ ہوئے تو ان کا سفر کہیں رکنے میں نہیں آتا تھا۔ انہی کی ذہانت، انہی کا حافظہ، اور انہی کی طبیعت نسل در نسل مجھ تک پہنچی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ میرا ذہنی سفر بھی پنجاب سے جنوب کی طرف رہا ہے۔" (میراجی کی نظمیں ص ۱۱)

اس انکشاف کی روشنی میں یہ کہنا شاید زیادہ صحیح ہو کہ پرانے ہندوستان کی طرف میراجی رجحان ایک بنیادی رجحان تھا۔ حتیٰ کہ میراسین سے محبت بھی دراصل اس رجحان ہی کا ایک نتیجہ تھا۔

میراسین کے ساتھ عشق کو قدیم ہندوستان کی طرف میراجی کی ذہنی مراجعت کا بنیادی سبب قرار دینے کی اس غلط روایت کے ساتھ ساتھ ایک یہ خیال بھی نقادانِ ادب کے ہاں بڑا قوی ہے کہ میراجی کی نظم ایک بڑی حد تک فرانس کے شعراء —— ملارمے اور بودلیئر سے متاثر ہے۔ مثلاً یہ بات عام طور سے کہی جاتی ہے کہ میراجی کی نظموں کا ابہام ملارمے کے ابہام سے ایک شدید مماثلت

رکھتا ہے۔ میراجی نظم کا ایک زیرک طالب علم تھا اور اس نے مشرق و مغرب کے بہت سے شعرا کا کلام پڑھا تھا اور ان میں سے بیشتر سے متاثر بھی ہوا تھا۔ ظاہر ہے کہ وہ ملارمے سے بھی متاثر ہوا ہوگا۔ لیکن میراجی کے ابہام کو ملارمے کے ابہام یا طریق کار سے کوئی نسبت نہیں۔ اول تو یہی بات قابل غور ہے کہ ملارمے کا کلام بحد پیچیدہ اور گنجلک ہے اور آخر آخر میں تو ناقابل فہم ہوگیا ہے۔ جب کہ میراجی کے ہاں ابہام محض نئی علامتوں کے استعمال کی حد تک ہے۔ اگر ان علامتوں کو سمجھ لیا جائے اور اس پس منظر کا بھی احاطہ کر لیا جائے جو میراجی کا ہے تو نظمیں بڑی حد تک واضح ہو جاتی ہیں اس کے باوجود جہاں کہیں ابہام باقی رہتا ہے ابلاغ کا ابہام ہے تاثر کا نہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ ملارمے زبان کے قواعد سے بے نیاز تھا اور وہ بالعموم الفاظ کو اس طرح استعمال کرتا تھا کہ ان کے معانی تبدیل ہو جاتے تھے جب کہ میراجی کے ہاں یہ بغاوت اور انحراف موجود نہیں ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ شعر کو اس کی خالص صورت میں پیش کرنے کی دھن میں ملارمے نے موضوع سے بے اعتنائی کی روش کو اختیار کیا تھا۔ جب کہ میراجی کی نظموں میں بالعموم اور گیتوں میں بالخصوص، موضوع کے ضمن میں کسی قسم کے شک وشبہ کی گنجائش نہیں۔ نظم میں ابہام کا مسئلہ تو خیر زیر نظر مضمون سے کچھ زیادہ متعلق نہیں البتہ میراجی کی نظم میں جنسی موضوعات یا اذیت پرستی کے رجحانات کے ضمن میں بھی یہ بات محل نظر ہے کہ وہ اس خاص میدان میں بودلیئر سے متاثر تھا۔ بیشک ان دونوں شعراء کے ہاں جنسی جذبہ کی یہ خاص صورت بڑی نمایاں ہے۔ اور غالباً اسی لئے بعض نقادوں نے میراجی کو بودلیئر کا مقلد قرار دیا ہے۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ خود بودلیئر کے ہاں جنسی جذبے کی یہ مخصوص صورت کہاں سے آئی ہے؟ ـــــ جیسا کہ نظم کا ہر طالب علم جانتا ہے کہ خود بودلیئر بیس برس کی عمر میں بنگال آیا[1] اور ایک سال سے زیادہ عرصے تک یہاں مقیم رہا۔ پھر یہ مثل بھی بہت عام ہے کہ بنگال میں داخل ہونے کے تو کئی راستے ہیں لیکن یہاں سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔ اس لئے اگر بودلیئر یہاں آکر ہندوستان کی دلو مالائی فضا، بنگال کے سانولے حسن اور مندروں کی مخصوص خوشبو سے متاثر ہوا تو یہ کوئی غیر اغلب بات نہیں۔ چنانچہ کلکتے سے واپسی کے بعد اس کی نظموں میں سانولی محبوبہ کے بار بار ذکر کی ایک اہم وجہ یہی ہے۔ بودلیئر تو خیر سات سمندر پار سے ہندوستان میں آیا اور اس نے یہ اثرات

---

[1] ایک روایت یہ بھی ہے کہ وہ بنگال تک پہنچے بغیر ہی واپس چلا گیا مگر اس بات سے انکار مشکل ہے کہ اس کے دل میں بنگال کے لئے بے پناہ کشش ضرور موجود تھی ورنہ وہ یہ طویل اور مشکل سفر کیوں اختیار کرتا۔ (و-۱)

ایک خاص حد تک قبول کیے لیکن میراجی کی تو یہ جنم بھومی تھی، وہ کس طرح ان اثرات سے محفوظ رہ سکتا تھا۔ وہ بودلیئر سے کہیں زیادہ اس فضا سے قریب تھا۔ چنانچہ اس کی نظموں میں جنسی موضوعات کا وجود براہِ راست ہندوستان کی دیو مالا اور وشنومت کے بعض میلانات سے تعلق ہے۔ بودلیئر کے طریق کار اور جنسی رجحانات سے اس کا کوئی تعلق قائم کرنا قطعاً بعید از قیاس ہے۔

لیکن اس سے قبل میراجی کی نظموں میں وِشنومت کے اثرات کا کھوج لگایا جائے یہ ضروری ہے کہ پہلے وشنومت کے بارے میں کچھ باتیں کر لی جائیں۔ جیسا کہ ہر شخص جانتا ہے ہندوستان کے قدیم باشندے آریہ نہیں بلکہ کول اور دراوڑ تھے جو آریاؤں کی آمد سے پہلے اس برصغیر میں رہتے تھے۔ موہن جوڈرو اور ہڑپہ کی کھدائی سے ہندوستان کے قدیم باشندوں کی تہذیب اور تمدن پر خاصی روشنی پڑی ہے۔ جب آریا آئے تو انھوں نے قدیم باشندوں کو جنوب کی طرف دھکیل دیا اور خود شمالی ہندوستان پر قابض ہو گئے۔ پھر اس خیال سے کہ کہیں رنگ کے ان لوگوں سے اختلاط کے باعث ان کی نسل دوغلی نہ ہو جائے، انھوں نے اپنے سماج کو چار طبقوں میں تقسیم کیا اور ہندوستان کے ان اصلی باشندوں کو شودر کا درجہ دے دیا۔ تاہم آریہ ان لوگوں پر اپنی تہذیب کو پوری طرح مسلط نہ کر سکے اور یہ بات آریاؤں ہی تک محدود نہیں رہی بلکہ بعد ازاں بھی جو حملہ آور ہندوستان میں آئے، اس کے باشندوں کو فتح کرنے کے بعد خود ان کی تہذیب کے ہاتھوں شکست کھا گئے۔ بہت عرصے بعد یہی صورت ایرانیوں اور عربوں کے معاملے میں بھی پیش آئی جب کہ عربوں نے ایران فتح تو کر لیا لیکن ایرانی تہذیب کے فروغ کے راستے میں کوئی بند نہ باندھ سکے۔ بہر حال یہاں ذکر قدیم ہندوستان کے باسیوں کا ہے جس پر آریاؤں نے جسمانی فتح تو حاصل کی تھی لیکن جنھیں وہ تہذیب کی جنگ میں شکست نہ دے سکے۔ چنانچہ جب ایک طویل عرصے کے بعد آریاؤں کی تہذیب قدیم ہندوستانی تہذیب میں جذب ہونا شروع ہوئی تو نہ صرف سنسکرت کے مقابلے میں پراکرتوں کا رواج ہوا (پراکرتیں یہاں کی دیسی بولیاں تھیں اور ان کا ماخذ سنسکرت زبان نہیں تھی۔ سنسکرت ایک ترقی یافتہ زبان تھی۔ اور کوئی ترقی یافتہ زبان بولیوں سے مدد تو لیتی ہے لیکن ان میں ڈھل کر ظاہر نہیں ہوتی۔) بلکہ مذہبی خیالات کے ضمن میں بھی ہندومت نے وشنومت کی صورت میں اپنا اظہار کیا۔ دراصل اس زمانے میں عوام کو ایک شخصی خدا کی ضرورت تھی اور وشنو بھگتی تحریک نے اس ضرورت کو پورا کیا۔ پھر عجیب بات یہ ہے کہ وشنو بھگتی تحریک نے سنسکرت کی بجائے پراکرتوں کو

کو استعمال کیا۔ اس کے علاوہ اس تحریک کا آغاز بھی جنوبی ہند سے ہوا اور یہی وہ خطہ تھا جہاں آریاؤں نے ہندوستان کے قدیم باشندوں کو شمالی ہند سے دھکیل کر پہنچا دیا تھا۔ چنانچہ یہ بات بڑے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ وشنو بھگتی تحریک دراصل قدیم ہندوستانیوں کے تہذیبی ابال کی ایک صورت تھی جو براہمنوں کی اجارہ داری کے مقابلے میں ذات پات کو ختم کرنے کے رجحان آریاؤں کی خاص مذہبی روایات کے مقابلے میں زمین کی زرخیزی سے متعلق دیوتاؤں اور اوتاروں کی تخلیق اور سنسکرت کے مقابلے میں دیس کی اپنی بولیوں کے احیا میں ڈھل کر نمودار ہوئی اور جسے دیکھتے دیکھتے سارے ہندوستان نے قبول کر لیا۔ گویا ایک طویل مدت سے اہل ہند کو اس مت کا انتظار تھا۔

وشنو بھگتی تحریک دکن سے شروع ہوئی اور اس کا پہلا علمبردار رامانج تھا۔ یہاں سے یہ تحریک شمالی ہندوستان میں پہنچ گئی۔ نابھاجی نے اپنی تصنیف "بھگت جال" میں رامانند سے لے کر سترہویں صدی تک کے شاعر بھگتوں کے ایک طویل سلسلے کا ذکر کیا ہے جو وشنو بھگتی تحریک کا پرچار کرتے رہے تاہم آخر آخر میں اس تحریک نے چار اہم صورتیں اختیار کر لیں۔ شمالی ہندوستان میں رامانند، کبیر اور تلسی داس نے بھگتی کی اس تحریک کو پروان چڑھایا جس کے تحت رام اور سیتا کی پرستش ہوتی تھی۔ یہ بیاہتا محبت کی ایک کہانی تھی۔ اور اسی لئے اس کے علمبردار شعراء کے کلام میں وہ شدت اور گہرائی موجود نہیں جو مثلاً کرشن اور رادھا کی کہانی میں موجود ہے اور جو دراصل ناجائز معاشقے کی ایک داستان ہے۔ اس تحریک کے علمبرداروں میں سور داس، میرا بائی، ودیا پتی، چنڈی داس، تکارام، نام دیو اور پریم نند کے نام مشہور ہیں۔ بھگتی تحریک کی تیسری صورت شو کی پوجا تھی اور چوتھی صورت شکتی پوجا (SHAKTI) کے روپ میں ظاہر ہوئی۔ پھر شکتی کی بھی دو صورتیں تھیں۔ ایک درگا یا اوما، اور یہ شکتی کا مثبت روپ تھا اور دوسری کالی یا تارا، اور یہ شکتی کے منفی روپ کی علامت تھی۔

میرا جی کی نظموں کے مطالعے کے سلسلے میں وشنو بھگتی تحریک کے دو پہلو زیادہ اہم ہیں کہ یہی دو پہلو میرا جی کو مرغوب تھے۔ ان میں سے ایک تو کرشن اور رادھا کی محبت سے متعلق ہے۔ کرشن ایک چرواہا تھا اور رادھا ایک بیاہتا شہزادی تھی اور ان کی محبت، ملن اور سنجوگ سے کہیں زیادہ فراق اور دوری اور مفارقت کی محبت تھی۔ پھر جہاں ملن کے سمے آتے تھے وہاں کہانی کا وہ پہلو زیادہ نمایاں ہوتا تھا جسے "مدھر" کا نام دیا گیا ہے اور جو دراصل مرد اور عورت کی ناجائز جنسی محبت کے والہانہ پن اور شدت کو اجاگر کرتا ہے۔ "مدھر" میں جنسی ملاپ کی پوری عکاسی موجود ہے۔ دوسرا پہلو کالی

اور شو سے متعلق ہے اور اس کی جنسی علامتوں کے بارے میں کچھ زیادہ کہنے سننے کی گنجائش نہیں۔ کالی اور شو لنگ کی پوجا اس رجحان کی بڑی اچھی غمازی کرتی ہے۔ دراصل وشنو بھگتی تحریک میں جنسی پہلو کو نمایاں کرنے کی اس روش کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ ہندوستان ایک زرخیز خطہ تھا اور یہاں وہی علامتیں رائج ہو سکتی تھیں جو زرخیزی اور پیدائش سے متعلق تھیں۔ خود کرشن اور رادھا کے سلسلے میں دیکھئے کہ کرشن کا رنگ نیلا ہے اور یہ نیلا رنگ آسمان کا ہے۔ دوسری طرف رادھا میں مور کا رقص، کونپل کی لیک اور ھرنی کی لپک ہے اور یہ تمام باتیں زمین سے متعلق ہیں۔ پھر خود رادھا کا رنگ بھی تو زمین کا رنگ ہے۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ کرشن اور رادھا کا ملاپ دراصل آسمان اور زمین کا ملاپ ہے۔ آسمان سے سورج کی روشنی بھی آتی ہے اور برکھا کی رحمت بھی اور ان دونوں چیزوں پر ہندوستان کی زراعت کا ہمیشہ سے انحصار رہا ہے۔ چنانچہ کرشن اور رادھا یا آسمان اور زمین کے اس ملاپ میں زرخیزی کا پہلو ہی سب سے نمایاں پہلو ہے۔ بہر حال یہ بات طے ہے کہ وشنو مت کے ان تصورات میں جنسی پہلو بڑی شدت کے ساتھ اجاگر ہوا ہے اور میراجی کی نظموں میں جنسی پہلو کو نمایاں کرنے کی دھن دراصل وشنو بھگتی تحریک کے ان اثرات ہی کا نتیجہ ہے۔

عورت اور مرد کی محبت میں جنسی پہلو کی نمو، ناجائز جنسی تعلقات اور ان کے سراہنے کی روش میراجی کی نظموں میں عام ہے۔ مثلاً میراجی کی نظم "حرامی" دیکھئے جس میں شاعر نے ناجائز جنسی تعلقات کے ثمر کو زندگی کا حاصل قرار دیا ہے۔ چنانچہ یہاں بھی وشنو مت کا وہ بنیادی تصور جس کے تحت زرخیزی اور افزائش کو باقی سب باتوں پر فوقیت حاصل ہے ابھر کر نمایاں ہو گیا ہے۔ اور میراجی نے ناجائز محبت کے ضمن عام سماجی ردِ عمل کو قطعاً نظر انداز کر دیا ہے:

قدرت کے پرانے بھیدوں میں جو بھید چھپائے چھپ نہ سکے
اس بھید کی تو رکھوالی ہے
اپنے جیون کے سہارے کو اس جگ میں اپنا کر نہ سکی
یہ کم ہے کوئی دن آئے گا وہ نقش بنانے والی ہے

جو پہلے پھول ہے کیاری کا — پھر پھلواری ہے مالی کی
غیروں کے بنائے بن نہ سکے — اپنوں کے مٹائے مٹ نہ سکے
جو بھید چھپائے چھپ نہ سکے — اس بھید کی تو رکھوالی ہے

یہ سکھ ہے دکھ کا گیت نہیں کوئی ہار نہیں کوئی جیت نہیں
جب گود بھری تو مانگ بھری جیون کی کھیتی ہو گی ہری

"حرامی"

اس نظم میں گود بھری کے تصور کا کھیتی کے ہرا ہونے کے تصور سے میرا جی نے جو تعلق قائم کیا ہے دراصل زمین اور اس کی زرخیزی کے بنیادی تصور سے ہم آہنگ ہے اور اس نکتے کو ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے۔

ناجائز محبت کی بازگشت میرا جی کی لاتعداد نظموں میں سنائی دیتی ہے۔ اس کی نظموں کی عورت یا طوائف ہے یا "دوسری عورت" ہے۔ اور یہ تعلق بیاہتا محبت کی بجائے ناجائز معاشقے بالخصوص کرشن اور رادھا کے معاشقے کا پرتو ہے۔ طوائف کے ہاں جانے کا تصور میرا جی کی اس نظم میں بہت نمایاں ہے جو اخلاق کے نام ہے اور جس میں میرا جی نے اس رنگیلے رسیا کا ذکر کیا ہے جو ہر شام بن سنور کر نکلتا ہے اور ایک "نئے کوٹھے" پر جا پہنچتا ہے۔ "دوسری عورت" میں بھی کچھ ایسی ہی کیفیت ابھری ہے۔ اس نظم کا ہیرو بھی ایک مسافر ہے جو پل بھر کے لئے پیڑ (عورت) کی گھنی چھاؤں میں رکتا ہے اور پھر چل دیتا ہے :

میں تھکا ماندہ مسافر ہوں چلا جاؤں گا
اک گھڑی راہ میں تم مجھ کو بسر کرنے دو

....

جانی پہچانی ہر اک بات ہوا کرتی ہے
جانی پہچانی ہر اک بات سے کیا رغبت ہو
پل کا جادو ہے انوکھا جادو
نت نئی باتوں کو لے آتا ہے
ایک پل شرم کا دشمن ہے کہ جیسے کبھی خلوت سے کوئی دوشیزہ
پیرہن سیج پہ رکھ دے درِ استادہ سے باہر آئے
اور باہر ہو ہجوم
اپنے حلقوں سے نکلتی ہوئی آنکھوں کا ہجوم

لمحہ بھر کا کیف، ایک پل کا سکھ اور اس کے بعد مفارقت، دوری اور دکھ کی گھنگھور گھٹا یہ ہے میراجی کی محبت کا سب سے نمایاں پہلو اور یہ پہلو اس کی تقریباً ہر اس نظم میں ابھرا ہے جو محبت سے متعلق ہے۔ مثلاً "چل چلاؤ" میں دیکھئے:

طوفان کو چنچل دیکھ ڈری، آکاش کی گنگا دودھ بھری
اور چاند چھپا تارے سوئے، طوفان مٹا ہر بات گئی
دل بھول گیا پہلی پوجا، مندر کی مورت ٹوٹ گئی
دن لایا باتیں انجانی، پھر دن بھی نیا اور رات نئی
پیتم بھی نیا، پریمی بھی نیا، سکھ سیج نئی، ہر بات نئی

. . . .

ہر منظر ہر انساں کا دیا اور میٹھا جادو عورت کا
اک پل کو ہمارے بس میں ہے پل بیتا سب مٹ جائے گا

میراجی کی ان نظموں میں سب سے اہم بات یہ نہیں کہ شاعر پل بھر کے اس کیف زا لمحے سے مسرت کا رس نچوڑتا ہے، بلکہ یہ ہے کہ وہ اس دوری اور مفارقت میں کھو جاتا ہے جو اس لمحے کے فوراً بعد نازل ہوتی ہے اور دراصل ملن اور سنجوگ سے کہیں زیادہ دیرپا اور لذت بخش ہے۔ خود میراجی ایک جگہ لکھتا ہے:

ہاں جیت میں نشہ کوئی نہیں نشہ ہے جیت سے دوری میں
جو راہ رسیلی چلتا ہوں اس راہ پہ چلتا جانے دے

چنانچہ میراجی کی نظموں میں ایک تو اذیت پسندی کا یہ رجحان بڑا واضح ہے اور ضمناً یہ بات بھی بھولنی نہیں چاہئے کہ خود بھگتی تحریک کا اہم ترین پہلو اذیت کوشی ہے۔ دوسرے اس محبت میں دوری اور مفارقت کا پہلو بہت نمایاں ہے۔ خود رادھا اور کرشن کی محبت میں لمحہ بھر کے ملاپ کے بعد ایک طویل مفارقت کا وقفہ آتا ہے جو آنے والے ملن کے لمحات کی شدت کو دوچند کر دیتا ہے۔ یوں بھی جیسا کہ اوپر ذکر ہوا رادھا اور کرشن کا ملاپ زمین اور آسمان کا ملاپ ہے اور زمین اور آسمان افق کے قریب لمحہ بھر کے لئے ملتے تو ہیں لیکن ان کی دائمی مفارقت ہی دراصل بنیادی چیز ہے۔ میراجی کی نظموں میں دوری اور مفارقت کی اس کیفیت کے چند نمونے دیکھئے:

ایک تو ایک مَیں دور ہی دور ہیں
آج تک دور ہی دور ہر بات ہوتی رہی
دور ہی دور جیون گذر جائے گا اور کچھ بھی نہیں

——— "دور کنارا"

پھر جان لیں گے
ہر سانس کیسے
آنکھیں جھپکتے
ان مٹ بنا تھا
لیکن محبت
یہ کہہ رہی ہے
ہم دور ہی دور
اور دور ہی دور
چلتے رہیں گے

——— "ایک نظم"

ہوا کے جھونکے ادھر جو آئیں تو ان سے کہنا
ہر اک جگہ دام دوریوں کا بچھا ہوا ہے

——— "عدم کا خلا"

ترا دل دھڑکتا رہے گا
میرا دل دھڑکتا رہے گا
مگر دور دور !
زمیں پر سہانے سمے آکے جاتے رہیں گے
یونہی دور دور !
ستارے چمکتے رہیں گے
یونہی دور دور !

ہر اک شے رہے گی
یونہی دور دور!
مگر تیری چاہت کا نغمہ
رہے گا ہمیشہ
مرے دل کے اندر
مرے پاس پاس

"دور و نزدیک"

میراجی کی نظموں میں دھرتی پوجا کا دوسرا پہلو اس خالص ہندوستانی فضا کا عکاس ہے جس نے اس کے باسیوں کے مزاج، طور، اطوار اور فلسفۂ حیات پر نمایاں اثرات مرتسم کئے ہیں۔ یہ فضا دراصل جنگل کی فضا ہے اور جنگل وحدت کی بجائے کثرت کی علامت ہے ــــــ جنگل میں ندیاں ہیں، نالے ہیں، جھاڑیاں، درخت، ان کی ٹہنیاں اور پتے ہیں اور جیسے جیسے کوئی مسافر جنگل کے اندر بڑھتا جاتا ہے، ماحول پر اندھیرا چھانے لگتا ہے۔ جنگل کی اسی کثرت اور تاریکی اور اجالے کی آویزش نے ہندو مت پر اس طور اثرات مرتسم کئے ہیں کہ وہاں کا نہ صرف "مکتی" کا تصور تاریکی سے نکل کر روشنی تک پہنچنے کی صورت سے مماثل ہے۔ نہ صرف وہاں اس مکتی کے لئے آرزوؤں کے جنگل کو تیاگنے پر زور دیا گیا ہے، بلکہ وہاں ایک ذات کی بجائے لاتعداد دیوتاؤں، دیولوں، اوتاروں اور رشیوں کی پوجا کا تصور ابھرا ہے۔ برعکس اس کے عرب کے ریگستان میں جہاں زمین چٹیل اور آسمان لامحدود ہے خدا کی وحدانیت کا پاکیزہ تصور وجود میں آیا ہے۔ دوسرے جنگل کی یہی کثرت مندر کی دیواروں پر نقش و نگار کی صورت میں نمایاں ہے جب کہ صحرا کی عبادت گاہوں میں نسبتاً سادگی اور کھلی کھلی کیفیت ہے۔ مندر ایک لحاظ سے جنگل کی علامت ہے اور جیسے جیسے اس کے اندر جائیں تاریکی بڑھتی چلی جاتی ہے تاآنکہ اس کے آخری حلقے میں وہ بت نظر آتا ہے جس کی پوجا ہوتی ہے۔ ہندو فلسفہ میں یہی صورت اس طور ابھری ہے کہ جسم اور روح کے ہزار غلافوں کے اندر "آتما" ہے جس تک پہنچنا "پُرش" کا سب سے بڑا کام ہے اور جہاں پہنچ کر اسے "روشنی" حاصل ہو جاتی ہے۔

میراجی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا اپنی ساری متنوع کیفیتوں کے ساتھ بڑے بھرپور

انداز میں نمایاں ہوئی ہے۔ بلکہ یہ کہنا شاید زیادہ موزوں ہوگا کہ جنگل کی طرف میراجی کی مراجعت دراصل قدیم ہندوستان کی مخصوص فضا کی طرف مراجعت ہے۔ اسی لئے میراجی کے ہاں بار بار تاریکی میں سمٹنے کا رجحان ملتا ہے جو نہ صرف جنگل کی تاریکی میں ضم ہونے کا رجحان ہے بلکہ جو ماضی کی تاریکی میں کھو جانے کی آرزو پر بھی دلالت کرتا ہے۔ پھر خلوت، تنہائی اور مندر یا غار کی پہنائیوں میں گم ہو جانے کی آرزو ہے۔ میراجی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا اپنی تمام تنوع کیفیات کے ساتھ اس طور قائم ہے کہ اس ثبوت میں میراجی کی قریب قریب ہر نظم کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ تاہم یہ چند ٹکڑے اس نکتے کی وضاحت کے لئے کافی ہیں:

کچھ چاند کی پریاں مندر میں کل رات بلائی جائیں گی
ساری دیواریں پھولوں اور کلیوں سے سجائی جائیں گی
کچھ کومل نرم ہرے پتوں کے فرش بچھائے جائیں گے
اور ہلکے ہلکے میٹھے رسیلے ساز بجائے جائیں گے
پھر دھیرے دھیرے اڑتی بہتی چاند کی پریاں آئیں گی
اور مندر کی سب دیواریں جنگل کے گیت سنائیں گی

—— "جنگل میں ویران مندر"

سیمابی اور عنابی چیتے ہیں اندھیری راتوں کے
جیسے منتر ہوں جنگل کے جادوگر کی باتوں کے
یا ساون میں کالی گھٹاؤں کی سکھی برساتوں کے

—— "برہا"

دھرتی پر پربت کے دھبے دھرتی پر دریا کا جال
گہری جھیلیں، چھوٹے ٹیلے، ندی نالے، بادل تال
کالے ڈرانے والے جنگل، صاف چمکتے سے میدان
لیکن من کا بالک الٹا ہٹ کرتا جائے ہر آن
انوکھا لاڈلا کھیلن کو مانگے چندر مان

—— "کٹھور"

میں تو اک دھیان کی کروٹ لے کر
عشق کے طائرِ آوارہ کا بھروپ بھروں گا دل میں
اور چلا جاؤں گا اس جنگل میں

"شام کو راستے پر" ـــــــ

اس زمانے میں کہ جنگل تھا یہ باغ
گلے بانوں نے ستاروں سے لگایا تھا سراغ
بھولے رستوں کا جو بے دھیانی میں کھو جاتے ہیں

"تفاوتِ راہ" ـــــــ

فضا میں سکوں ہے
المناک، گہرا، گھنا، ایک اک شے کو گھیرے ہوئے، ایک اک
شے کو افسردگی سے مسل کر مٹاتا ہوا
بے محل، نور سے دور ـــــ پھیلی فضا میں سکوں ہے
اجالے کی ہر اک کرن جیسے ٹھٹکی ہوئی ہے
اندھیرے سے بڑھ کر اندھیرا ہے

"تنہائی" ـــــــ

قدیم ہندوستان کی عام فضا، بالخصوص جنگل کی طرف میرا جی کا جھکاؤ بعض اور علامتوں سے بھی واضح ہوتا ہے مثلاً میرا جی کے ہاں پنچھی اور پیراہن کے الفاظ ابھرے ہیں جو براہِ راست جنگل کی فضا سے متعلق ہیں۔ پنچھی کا وجود نہ صرف اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ میرا جی نے جنگل کی زندگی سے گہرے اثرات قبول کئے ہیں، بلکہ پنچھی کی آوارہ خرامی، اڑان اور ایک منزل سے دوسری منزل تک بڑھے چلے جانے کی روش اس درویشی اور آوارگی کے رجحان سے بھی مماثل ہے جو ہندوستان میں سادھوؤں، درویشوں اور فقیروں کی مستقل آوارگی کی صورت میں ہمیشہ سے موجود رہا ہے۔ خود میرا جی کی زندگی بھی اس آوارگی کی دلیل ہے اور بقول شاعر خود اس کا ذہنی اور مادی سفر بھی ہمیشہ شمال سے جنوب کی طرف رہا ہے۔ میرا جی کی شاعری میں یہی رجحان 'پنچھی' کی علامت بن کر نمودار ہوا ہے۔ اسی طرح "پیراہن" کا لفظ بھی میرا جی کے ہاں بار بار استعمال ہوا

ہے اور خود میرا جی نے انسانی پیراہن کو درختوں کے اس پیراہن کی صورت قرار دیا ہے جو پتّوں کو گرا دیتے ہیں اور زرد پتّوں کے گرنے اور درختوں کے ننگا ہو جانے کی صورت نے میرا جی کی نظموں پر گہرے اثرات مرتسم کئے ہیں اور اس کے ہاں بار بار پھسلتے ملبوس کے تصور کو ابھارا گیا ہے۔ میرا جی کی نظموں میں ایک اور علامت بھی ابھری ہے ——— یہ علامت بھی دراصل جنگل اور برسات سے متعلق ہے۔ اور اس کے شواہد بھی برسات کے قطروں اور اوس کی بوندوں کی صورت ہی سے متعلق ہیں۔ یہ چند مثالیں ان رجحانات کو ظاہر کرتی ہیں۔

سب سے پہلے کچھ پیراہن یا ملبوس کے بارے میں :

پہلے پھیلی ہوئی دھرتی پہ کوئی چیز نہ تھی
صرف دو پیڑ کھڑے تھے چپ چاپ
ان کی شاخوں پہ کوئی پتے نہ تھے
ان کو معلوم نہ تھا کیا ہے خزاں کیا ہے بہار
پیڑ نے پیڑ کو جب دیکھا تو پتے پھوٹے
وہی پتے وہی بڑھتے ہوئے ہاتھوں کے نشان
شرم سے بڑھتے ہوئے، گوہر تاباں کو چھپاتے ہوئے، سہلاتے ہوئے
وقت بہتا گیا، جنت کا تصور بھی لڑھکتے ہوئے پتھر کی طرح
دور ہوتا گیا، دھندلاتا گیا
پتے بڑھتے ہی گئے، بڑھتے گئے
نت نئی شکل بدلتے ہوئے کروٹ لیتے
آج ملبوس کی صورت میں نظر آتے ہیں

——— "برقع"

کوئی پیڑ کی نرم ٹہنی کو دیکھے
لچکتی ہوئی نرم ٹہنی کو دیکھے
مگر بوجھ پتوں کا اترے ہوئے پیراہن کی طرح سیج کے ساتھ ہی
فرش پر ایک مسلا ہوا

ڈھیر بن کر پڑا ہے

——"اس کی انوکھی لہریں"

اور اب کچھ آنسو کے بارے میں :

بہتے آنسو کو کوئی روک نہیں سکتا ہے
بند آنکھوں کے بپوٹوں سے وہ رستے ہوئے، پلکوں کو بھگوتے ہوئے
رخسار کی ڈھلوان پہ آجاتے ہیں

——"مجاور"

کبھی کسی نے دیکھا ہے کہ برشگال میں
ہر ایک قطرہ ابر سے ٹپکتا ہے
ردائے آب اس کو اپنے سینے میں سموتی ہے
مگر یہ کوئی سوچتا نہیں کہ لوگ جل ترنگ کس طرح بجاتے ہیں
ٹپکتے آنسوؤں کو کوئی دیکھتا نہیں ہے۔ ایک ایک کر کے گرتے ہیں

——"آدرش"

اسی طرح "آوارہ پنچھی" کے ضمن میں :

آپ ہی آپ میں رستی ہوئی بوندوں کی طرح
سوچتے سوچتے رک جاتا تھا
آپ ہی آپ ابلتی ہوئی چشم نمناک
یاد کے دامن بوسیدہ سے
خشک ہونے کے لئے پل کو لپٹ جاتی تھی
آپ ہی آپ میں اڑتے ہوئے طائر کی طرح
بہتے بہتے کسی ٹہنی پہ بسیرا لے کر
جھولتی ٹہنی سے لپٹی ہوئی، بھیلی ہوئی، بے جان زمیں کے اوپر
اپنی ہستی کو گرا دیتا تھا

——"رخصت"

میری آنکھوں میں بازو اپنے
جیسے اک پیڑ کے ٹہنے ہوں کہیں پھیلے ہوئے
جن پہ طائر کا نشیمن کبھی بنتا ہی نہ ہو
سوکھتے جاتے ہوں ٹہنے غم محرومی سے!

——"ہندی نوجوان"

میراجی کے ہاں دھرتی پوجا کے اس رجحان کے مظاہر اگر محض علامتوں تک محدود ہوں تو اعتراض کی گنجائش باقی رہ جاتی ہے۔ کیوں کہ ان علامتوں کی توضیح و تشریح کے سلسلے میں ضروری نہیں کہ لوگ مختلف الخیال نہ ہوں۔ لیکن علامتوں کی تشریح کے سلسلے میں بہرحال شاعر کے ذہنی پس منظر اور عام زندگی میں اس کے رجحانات کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ کیوں کہ صرف اسی طرح ہم سچائی کی تلاش میں کامیاب ہو سکتے ہیں۔ عام زندگی میں میراجی نے جس طرح ایک خاص فضا سے لگاؤ اور وابستگی کا مظاہرہ کیا، اس کے بارے میں اب مزید تحقیق و تفتیش کی گنجائش نہیں لیکن اس کے ذہنی پس منظر کے ضمن میں بھی اس رجحان کے وجود کی نفی ناممکن ہے۔ نہ صرف یہ کہ اپنے بہت سے مضامین میں اس نے وشنو مت اور ہندو فلسفے سے اپنا تعلق خاطر بیان کیا ہے بلکہ اس کے ان مضامین سے بھی جو اس نے آمارو، چنڈی داس اور ودیا پتی کے بارے میں لکھے ہیں، اس وابستگی اور لگاؤ پر خاصی روشنی پڑتی ہے۔ میراجی کی کتاب "مشرق و مغرب کے نغمے" میں یوں تو مشرق اور مغرب کے بہت سے عظیم شعراء کے نہایت نفیس مطالعے موجود ہیں، تاہم قدیم ہندوستان کے شاعر اور کرشن رادھا کے پجاری شعراء —— چنڈی داس اور ودیا پتی کے گیتوں کا تذکرہ کرتے وقت میراجی کے دل کی دھڑکن بڑی واضح ہو گئی ہے۔ اور اس نے یہ مضامین اس قدر ڈوب کر لکھے ہیں کہ دوسرے مضامین سے بالکل علیحدہ نظر آتے ہیں۔ ذہنی پس منظر کی آخری صورت وہ بہت سی تلمیحات اور اشارے ہیں جو قدیم ہندوستانی اساطیر اور دیو مالا، بدھ مت اور خاص طور پر وشنو مت کے بارے میں ہیں اور جنھیں میراجی نے اپنی نظموں میں بڑی فراخدلی سے استعمال کیا ہے۔ ان نظموں میں نہ صرف مندر، پجاری، راجہ، رانی، پروہت، آرتی، جمنا تٹ، گیانی، سنکھ، دیوداس اور رقص اور راگ کی خاص صورتوں کی طرف واضح اشارے ہیں جو اس بات پر دال ہیں کہ میراجی کے ذہنی پس منظر میں ایک خاص دیو مالائی فضا کے نقوش بڑے نمایاں ہیں بلکہ کرشن اور رادھا، برندابن اور اجنتا اور

پانڈو ننگ، یشودھا، کپل وستو اور دریودھن وغیرہ کے ذکر سے بھی میراجی کے اس ذہنی پس منظر کے نقوش واضح ہو جاتے ہیں۔ یہ چند مثالیں دیکھئے :

اور بادل کے گھونگھٹ کے اوٹ سے ہی تکتے تکتے چنچل چندا کا روپ بڑھا
یہ چندا کرشن ــــ ستارے ہیں جھرمٹ برندا کی سکھیوں کا
اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے

ــــ "سنجوگ"

اس کو ہاتھ لگایا ہوگا ہاتھ لگانے والے نے
پھول ہے رادھا، بھنورا، بھنورا، بھونرے نے ہاں کالے نے
جمنا تٹ پر ناؤ چلائی ناؤ چلانے والے نے
دھوکا کھایا، دھوکا کھایا، دھوکا کھانے والے نے

ــــ "ترقی پسند ادیب"

جھومی گیسو کی چھایا تو دھیان انوکھا آیا
نٹ کھٹ برندابن سے ساتھ میں رادھا کو بھی لایا
رادھا مکھ کی اجلی صورت، شیام گیسو کا سایا

ــــ "ایک منظر"

پھر وہی دور پلٹ آیا ہے اب راجکمار
رشک فردوس محل کی زینت
یعنی شہزادی یشودھا کو لئے آتا ہے

ــــ "اجنتا"

جب بھی دیکھا ایک ہی الجھن نئے روپ میں آئی
کنبھ کرن کی نیند سے صدیوں کا سویا دریودھن جاگا
سب سکھ بھاگا
پورب پچھم ہاہا کار مچائی
راجا ڈوبے، پرجا ڈوبی، بولی رام دہائی

ــــ "ایک ہی کہانی"

میراجی کی نظموں اور گیتوں کی ایک مخصوص فضا ہندو دیومالا اور فلسفے سے میراجی کی جذباتی ہم آہنگی نیز کرشن رادھا کے پجاری شاعروں سے اس کا تعلق خاطر ہے ـــــ یہ سب باتیں اس بات پر دلالت کرتی ہیں کہ میراجی نے دھرتی پوجا کی ایک اہم مثال قائم کی ہے اور لطف کی بات یہ ہے کہ اس خاص میدان میں (جہاں تک اردو نظم کا تعلق ہے) میراجی کی حیثیت منفرد اور یکتا ہے۔ اردو نظم گو شعراء میں سے شاید ہی کسی نے اپنے موضوع سے اس قسم کی جذباتی وابستگی، شغف، اور زمین سے ایسے گہرے لگاؤ کا ثبوت بہم پہنچایا ہو جیسا کہ میراجی کے ہاں نظر آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں میراجی کی شاعری نے اس کی اپنی جنم بھومی سے خون حاصل کیا ہے اور اسی لئے اس میں زمین کی خوشبو، حرارت اور رنگ بہت نمایاں ہے۔ میراجی کی عظمت ایک بہت بڑی حد تک اس کے اسی رجحان کے باعث ہے۔ پھر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ میراجی کے بعد آنے والے بہت سے نظم گو شعراء نے میراجی سے بڑے واضح اثرات قبول کئے ہیں اور اس کی علامتوں، اشاروں، سوچنے کے خاص انداز اور بیان کے مخصوص پیرائے کو پیش نظر رکھا ہے۔ چنانچہ اردو نظم کا وہ طالب علم جس نے میراجی کی نظموں کا مطالعہ کیا ہے، بڑی آسانی سے جدید نظم گو شعراء کے ہاں میراجی کے اثرات کی نشاندہی کر سکتا ہے۔ لیکن خود میراجی کے سامنے اردو نظم کے میدان میں ایسی کوئی مثال نہیں تھی جس کو سامنے رکھ کر وہ نظم کے اس خاص انداز کو رواج دینے کی کوشش کرتا۔ چنانچہ یہ بات بڑے وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اردو نظم میں میراجی کا یہ رجحان ایک بالکل نیا رجحان تھا۔ اور میراجی جب اس خاص رجحان کے تحت اردو نظم کو ایک نئے مزاج، ایک نئے ذائقے سے آشنا کر رہا تھا تو دراصل ایک ایسا نیا بند باندھ رہا تھا جس کو نظم کے دھارے کا رخ ہی موڑ دینا تھا۔

فیض احمد فیض

اردو نظم میں انجماد کی ایک مثال

"نقش فریادی" کے دیباچے میں فیض احمد فیض کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے ن۔م۔ راشد نے لکھا تھا:

"فیض کسی مرکزی نظریے کا شاعر نہیں۔ صرف احساسات کا شاعر ہے"۔

یہ بات ۱۹۴۱ء کی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ "نقشِ فریادی" کے بعد "دستِ صبا" اور پھر "زندان نامہ" کی اشاعت کے پیشِ نظر راشد صاحب اپنے اس بیان پر نظر ثانی کی ضرورت محسوس کریں گے۔ یہ اس لئے کہ ان چند برسوں میں فیض کے ہاں وہ بنیادی نظریہ نمایاں ہو گیا ہے اور فیض کی نظم نگاری اس نظریے کی تبلیغ اور اشاعت کے لئے وقف نظر آتی ہے جو اوّل اوّل "نقش فریادی" میں نمودار ہوا تھا لیکن جسے راشد صاحب نے اس وقت درخورِ اعتنا نہیں سمجھا تھا۔ شاعری میں نقطۂ نظر کی نمود کوئی عیب کی بات نہیں۔ بیشتر عظیم شعرا کے ہاں ایک مخصوص نقطۂ نظر بھی ملتا ہے جو زندگی اور کائنات کو ایک خاص زاویے سے دیکھنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ تاہم ان کے ہاں ایک مسلسل تخلیقی عمل کے باعث اس نقطۂ نظر میں لچک، پھیلاؤ، کشادگی یا بہ الفاظ دیگر ایک تدریجی ارتقا بھی ملتا ہے جو نقطۂ نظر کو ایک سنگلاخ اور منجمد نظریے کی صورت اختیار کرنے سے باز رکھتا ہے۔ فیض کے ہاں یہ بات نہیں۔ ان کے نقطۂ نظر میں انجماد کا احساس ہوتا ہے۔ گویا شاعر فہم و ادراک اور انکشاف وعرفان کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد رک گیا ہے۔ اس سے فیض کی نظم نگاری کو صدمہ بھی

پہنچا ہے مگر یہی بات تو تفصیل طلب ہے۔

نظم میں فیض کے مقام کو سمجھنے اور اس کے مخصوص نقطۂ نظر کا جائزہ لینے کے لئے اس پس منظر کا مطالعہ ازبس ضروری ہے جس پر فیض کی شاعری کے نقوش نمایاں طور پر ابھرے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

پس منظر کی یہ داستان ۱۸۵۷ء سے شروع ہوتی ہے۔ ۱۸۵۷ء دو ادوار کا سنگم ہے۔ یہ ایک ایسے دور کی آخری ہچکی ہے جس میں فرد سوسائٹی کا مرکز تھا اور جس میں اجتماعی تحریکات میں ضم ہو جانے کا رجحان انکشافِ ذات کے جذبے کے مقابلے میں بے حد کمزور تھا۔ یہ زمانہ کلچر کے فروغ کا مظہر تھا اور اس دور کی شاعری میں خارجی واقعات، اجتماعی میلانات اور سوسائٹی کی مختلف کروٹیں بھی فرد کی ذات کے آئینے ہی میں منعکس دکھائی دیتی تھیں۔ بہ حیثیت مجموعی اس دور کی شاعری میں داخلی نقطۂ نظر کا رواج نظر آتا ہے اور یہ رواج سوسائٹی کی داخلیت پسندی کے عین مطابق ہے لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد کا دور اس سوسائٹی اور اس کے مظاہر کے خلاف ایک بغاوت کا دور ہے۔ یکایک فاصلوں کے کم ہونے، شہروں کے وسیع اور کشادہ ہو جانے، سیاسی بیداری، جمہوری طریقِ کار اور تعلیم و تربیت کے مواقع کی فراوانی کے باعث کلچر کے عناصر تہذیب کی صورت میں نمودار ہوتے ہیں اور شخصی اقدار پر اجتماعی اقدار کا تسلط قائم ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جذبہ پس منظر میں چلا جاتا ہے اور فہم و ادراک کی قوتیں میدان سر کر لیتی ہیں۔ اس دور کے ادب میں بھی یہ رجحان واضح طور پر ابھرا ہوا ملتا ہے۔

ایک خاص قسم کی نظم کا فروغ اس کی ایک مثال ہے۔ حالی اور محمد حسین آزاد کی مساعی سے قومی اور نیچرل شاعری کا آغاز ہوتا ہے۔ اس شاعری کا معتد بہ حصہ نظم میں ہے اور یہ گویا جذبے کی داخلی دنیا سے آزاد ہونے کی ایک کاوش ہے۔ بالخصوص حالی کی نظمیں خارجی شاعری کی ایک بڑی حد تک غماز ہیں۔ نہ صرف یہ کہ ان نظموں کا رخ عوام کی طرف ہے اور حالی ان کے ذریعے قوم کو قعرِ مذلت سے باہر نکالنے کا ایک عظیم کارنامہ سرانجام دینے کے متمنی ہیں بلکہ ان کے پس منظر میں بھی کسی ذاتی انکشاف، جذبے یا جذباتی دھچکے کا نشان مفقود ہے۔ گویا حالی کی نظم نگاری ایک سوچے سمجھے ہوئے جذبے کے مطابق ہے اور اسی لئے اس میں وہ لطیف عناصر پورے طور پر ابھرے ہوئے نہیں ملتے جن سے شعر کا تاثر عبارت ہے۔ جذبے سے ایک بڑی حد تک بے اعتنائی کی یہ روش جسے حالی نے رائج کیا ـــــ حالی سے لے کر اقبال تک ـــــ اردو نظم پر مسلط دکھائی

دیتی ہے۔ چنانچہ حالی کی قومی شاعری، جوش کی انقلابی شاعری اور کسی حد تک اقبال کی فلسفیانہ شاعری دراصل ایک ہی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ حالی کی طرح جوش کے ہاں بھی شخصی انکشاف کا فقدان ہے اور وہ جذباتی دھچکا مفقود ہے جو تحریک شعر کے لئے ازبس ضروری ہے۔ فن کی دنیا میں اس جذباتی دھچکے کی اہمیت مسلم ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اس کے بغیر فن کی نمود ممکن ہی نہیں تو شاید غلط نہ ہو۔ حضرت یونسؑ کا بطنِ ماہی میں سمٹنا، حضرت نوحؑ کا طوفانِ نوح سے گذرنا، حضرت رسولِ اکرمؐ کا غارِ حرا میں جانا۔ ان واقعات سے ہمیں اس غواصی کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے جو انکشافِ ذات کے لئے ضروری ہے اور جس کا پرتو فن کی دنیا میں بھی ویسا ہی اہم ہے، یہ غواصی جوش کے ہاں نظر نہیں آتی۔ ان کے ہاں خاص شخصی ردعمل کا فقدان ہے۔ اقبال کے ابتدائی کلام جذبے اور فہم کا امتزاج ملتا ہے۔ اور خاص طور پر بانگ درا کی بہت سی نظموں میں شخصی تاثر کا احساس بھی ہوتا ہے لیکن آگے چل کر اقبال کے ہاں بھی انکشاف ذات کا عمل ایک حد تک فہم و ادراک اور نظریاتی کش مکش کے دبیز پردوں میں دب کر رہ گیا ہے۔ پس حالی، جوش اور اقبال ان تینوں کا روئے سخن عوام کی طرف ہے اگرچہ ان میں سے ہر ایک کی خطابت کا انداز دوسرے سے مختلف ہے۔ تینوں کی شاعری کا آغاز کسی جذباتی دھچکے کا رہینِ منت نہیں اور اسی لئے تینوں کے غم جاناں کا شخصی عنصر مفقود رہا ہے۔

اردو نظم کی اس روایت کے پس منظر پر فیض کی نظم نگاری کے نقوش ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

حالی، جوش یا اقبال کے برعکس فیض کی شاعری کا آغاز ایک لطیف سے احساسی یا جذباتی دھچکے سے ہوتا ہے فیض کی زندگی کے اس جذباتی دھچکے کی تفاصیل سے ہمیں سروکار نہیں لیکن "نقش فریادی" کا پہلا حصہ اس جذبے کی گہرائی، لطافت اور شدت کا بڑی حد تک غماز ہے۔ یہ وہ دور ہے جس میں شاعر خارجی زندگی کے ٹھوس مظاہر اور واقعات و حادثات کی سطحی کیفیات سے ہٹ کر دل کے سمندر میں اتر آیا ہے۔ فیض کی زندگی کے اس موڑ کا باعث محبت کا حادثہ ہے۔ محبت استغراق وانہماک کی شدید ترین مثال ہے اور جب تک اس کی گرفت مضبوط رہتی ہے۔ فرد اپنے ماحول سے بے نیاز ہو کر اپنی ذات کا طواف کرنے پر مجبور نظر آتا ہے۔ یہی محبت فیض کی شاعری کا پہلا سنگ میل ہے۔ اور یہی وہ شدید جذباتی دھچکا ہے جس نے فیض کو شعر کہنے پر اکسایا ہے۔ اس دور میں فیض

نے بعض نہایت خوبصورت نظمیں لکھی ہیں جو اس کی ذات کے اندر برپا ہونے والے طوفان کی تندی اور وحشت کی ایک جھلک پیش کرتی ہیں اور شاعر کی محبت کی کرب ناک کیفیت کو بڑے فن کارانہ انداز سے بیان کرتی ہیں۔ شاید اردو نظم کے کسی شاعر نے محبت کے جذبے کو اتنی شدت اور خلوص کے ساتھ پیش نہیں کیا جتنی شدت اور خلوص کے ساتھ فیض نے پیش کیا ہے۔ اس کی محبت محض روایتی عشق کی داستان نہیں بلکہ اس میں جسمانی قرب اور جسمانی قرب کے نتیجے میں جذباتی طوفان کے شواہد بھی ملتے ہیں۔ پھر اس سے فیض کی شاعری کے عقب میں تحریک شعر کی غیر معمولی تندی اور حدت کا کچھ اندازہ بھی ہوتا ہے۔ مثلاً یہ چند ٹکڑے دیکھئے:

خدا وہ وقت نہ لائے کہ سوگوار ہو تو
سکوں کی نیند تجھے بھی حرام ہو جائے
تری مسرتِ پیہم تمام ہو جائے
تری حیات تجھے تلخ جام ہو جائے
غموں سے آئینۂ دل گداز ہو تیرا

——— "خدا وہ وقت نہ لائے"

سو رہی ہے گھنے درختوں پر
چاندنی کی تھکی ہوئی آواز
کہکشاں نیم وا نگاہوں سے
کہہ رہی ہے حدیثِ شوقِ نیاز
سازِ دل کے خموش تاروں سے
چھن رہا ہے خمارِ کیف آگیں
آرزو، خواب، تیرا روئے حسیں!

——— "سرودِ شبانہ"

بہارِ حسن یہ پابندیٔ جفا کب تک؟
یہ آزمائشِ صبرِ گریز پا کب تک؟

قسم تمہاری بہت غم اٹھا چکا ہوں میں
غلط تھا دعویٔ صبر شکیب آ جاؤ
قرارِ خاطرِ بیتاب تھک گیا ہوں میں

"انتظار"

فیض کی نظم نگاری کا یہ دور شاعر کی آئندہ فتوحات کے لئے ایک بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے اور اس بنیاد کی جڑیں احساس وجذبے کی گہرائیوں تک اترتی چلی گئی ہیں۔ بعض دوسرے شعراء کی طرح فیض نے فہم وشعور کے چونے گارے سے شعر کی بنیاد قائم نہیں کی، اسی میں فیض کی جیت ہے اور اسی سے "نقشِ فریادی" کے دوسرے حصے میں محور کی تبدیلی کے باوجود شدتِ احساس اور خلوص کی صفات قائم نظر آتی ہے۔

محبت کی کرب ناکیوں اور حسن کی کرشمہ سازیوں کے اس دور کے بعد فیض بقول خود اپنی ذات کو مرکز دو عالم سمجھنا چھوڑ کر ماحول پر ایک نگاہ ڈالتے ہیں اور ان کے احساسات میں ایک فوری تغیر نمودار ہو جاتا ہے۔ یوں بھی یہ سارا عمل شاید ایک تدریجی ارتقا ہی کے تابع ہے کیوں کہ اہلِ معرفت کے ہاں بھی عشقِ مجازی کے بعد ہی عشقِ حقیقی کا درجہ آتا ہے۔ فیض کی محبت بھی ارتفاع پاکر عالمگیر صورت اختیار کرتی ہے اور ان کا غم جاناں بتدریج غمِ دوراں میں مبدل ہوتا چلا جاتا ہے۔ اب فیض زندگی کے ٹھوس حقائق کو دیکھتے ہیں۔ معاشی بے اعتدالیوں، ظلم، کساد بازاری، اجتماعی غم اور فرد کی حرص و آز کا جائزہ لیتے ہیں اور ناظر کو ایک نئے سماجی شعور سے آشنا کرانے کے لئے حرکت کرنے، پرانے بتوں کو توڑنے اور زندگی کی نفرت انگیز ناہمواریوں کو ختم کرنے کی تلقین کرنے لگتے ہیں اور اس عمل کے دوران میں ان کی نگاہیں اس منزل پر مرکوز رہتی ہیں جہاں پہنچ کر سارے دکھ ختم ہو جائیں گے اور جنتا کی ساری مصیبتیں مٹ جائیں گی۔ جہاں رات کی سیاہی پر سحر کا اجالا مسلط ہوگا اور نیا انسان ایک نئے عزم کے ساتھ زندگی کی شاہ راہ پر آغازِ سفر کر سکے گا۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ عوام کو قعرِ مذلت سے باہر نکالنے، ان کی رگوں کے منجمد خون میں حرکت پیدا کرنے اور ان کے سماجی شعور کو صیقل کرنے کی ان مساعی میں فیض کی عظمت پنہاں ہے ـــــ یہ بات درست نہیں۔ یہ کام فیض سے قبل اردو کے بعض دوسرے نظم گو شعرا بھی سرانجام دے چکے ہیں۔ حالی کا خطاب براہِ راست عوام سے تھا ـــــ جوش بھی قومی جذبے کے تحت

قوم کو انقلاب اور حرکت پر اکساتے نظر آتے ہیں۔ اقبال ان دونوں سے آگے ہیں کہ وہ محض جسمانی طور پر قوم کے افراد کو آگے بڑھنے کی تلقین نہیں کرتے اور نہ انھیں محض سماجی، سیاسی یا قومی شعور کو صیقل کر لینے پر آمادہ کرتے ہیں بلکہ انھیں روحانی طور پر ایک قدم آگے بڑھانے کی ترغیب بھی دلاتے ہیں۔ بیشک فیض کا نقطۂ نظر ان سب شعراء سے مختلف ہے (اور حقیقت یہ ہے کہ ہر شاعر کا نقطۂ نظر دوسرے سے مختلف ہوتا ہے) تاہم عوام کی بہبود اور ترقی کا جو جذبہ فیض کے ہاں نظر آتا ہے کم و بیش یہی جذبہ حالی، جوش اور اقبال کے ہاں بھی موجود ہے پھر فیض کی انفرادیت کس بات میں ہے؟ ـــــــ جیساکہ شروع میں لکھا گیا فیض کی انفرادیت اس کے ردعمل کی نوعیت میں ہے۔ وہ اس طرح کہ فیض نے دل پر چوٹ کا کھانے کے بعد عالمگیر محبت کو اپنایا ہے۔ ان کا درد شخصی نقصان کے احساس سے لبریز ہے اور انھوں نے اپنی ذات کی تنگنائے سے گزر کر زندگی کی وسیع تر چادرِ آب پر پھیلنے کی کوشش کی ہے اور اسی لئے ان کے ردعمل میں خلوص اور شدّت اور ان کے طریقِ کار میں جدت اور اپج ہے۔ اس دوسرے دور میں فیض کی نظموں کا امتیازی وصف یہ ہے کہ ان میں رومان اور حقیقت کا ربط باہم نمودار ہوا ہے اور ان میں عرفانِ ذات اور عرفان کائنات کی حدود ملتی اور ایک دوسری میں ضم ہوتی دکھائی دیتی ہیں۔ یہی فیض کی سب سے بڑی عطا ہے۔ اور اسی میں فیض کی انفرادیت ہے۔ یہ انوکھا ردعمل "مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ" سے شروع ہوتا ہے اور اس ردعمل کی عکاسی ان کی دوسری نظموں بالخصوص "رقیب سے"، "چند روز اور مری جان"، "موضوعِ سخن"، "شاہراہ" اور "میرے ہمدم میرے دوست"، میں اس انداز سے ہوتی ہے کہ شاعر کی جذباتی اور ذہنی کش مکش اور ان کیفیتوں کو ایک دوسری میں ضم کر دینے کی سعی صاف نظر آنے لگتی ہے۔ آغاز کار میں فیض اپنی اس کوشش میں کامیاب نہیں ہو سکے۔ ان کی بہت سی نظموں میں ان دونوں کیفیات کا نقطۂ انضمام یک لخت ابھر کر سامنے آیا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے شاعر جان بوجھ کر ایک خاص قسم کے جذباتی ردعمل سے ایک بالکل دوسرے جذباتی ردعمل کی طرف بڑھنے کی سعی کر رہا ہو یا جیسے وہ رومان کی جذباتی کیفیت کو محض سماجی شعور کے ابلاغ کے لئے استعمال کرنے کے درپے ہو۔ اسی لئے ان نظموں میں ایک "جھول" ہے جس کا قاری کو فوراً احساس ہو جاتا ہے لیکن آخر کی بعض نظموں بالخصوص "میرے ہمدم دوست"، میں فیض نے اپنے اس اقدام میں پوری کامیابی حاصل کی ہے۔ ان کی یہ نظمیں اردو شاعری میں ایک بالکل نئی

آواز ہیں اور ان میں شاعر نے پہلی بار رومان اور حقیقت کو نہ صرف ایک دوسرے سے قریب کیا ہے بلکہ ان کو نہایت فن کارانہ انداز سے ایک دوسرے میں ضم بھی کر دیا ہے اور پھر لطف یہ ہے کہ اس سارے اقدام کی بنیاد فہم وشعور یا ارادے اور عزم پر استوار نہیں ۔ اس میں وہ خود روانی ہے جو خلوص اور جذبے سے عبارت ہوتی ہے اور جس کا تاثر ہمیشہ رہتا ہے ۔

اردو نظم میں فیض کا یہ طریق کہ سماجی یا معاشی حقائق سے قاری کو متعارف کرنے اور اسے بہتر اور خوب تر مادی زندگی کی جھلک دکھانے کے لئے مقاومت کمترین کی نہج اختیار کی جائے ۔ اردو ادب کے لئے اس قدر نیا تھا اور معاشی اور سیاسی بیداری کے دور میں اس کی جذباتی اپیل اتنی زیادہ تھی کہ اسے دیکھتے دیکھتے نہ صرف انھیں عوام میں بے حد مقبولیت حاصل ہوئی بلکہ شعراء کے ایک پورے طبقے نے بھی اس خاص میدان میں فیض کا تتبع شروع کر دیا ۔ فیض سے پہلے رومان اور حقیقت کے علیحدہ علیحدہ خانے تھے ۔ ایک دل کی آواز تھی اور اس میں نازک ترین جذبات و احساسات کا پرتو موجود تھا ۔ دوسری فہم و خرد کی آواز تھی اور اس کے پیش نظر ترقی، اصلاح اور عوام کو بیدار کرنے کا عزم پنہاں تھا ۔ پہلی صورت نے شاعر کو زندگی کے حقائق سے ہٹا کر رومان اور محبت کے قلعے میں محصور کر دیا تھا اور دوسری صورت نے شاعر کو جذبے اور احساس سے بیگانہ کر کے ایسی شاعری کی طرف راغب کر دیا تھا جس میں خارجی تحریک کا پرتو ہی سب کچھ تھا اور جس کی اساس اس لطیف ردعمل پر استوار نہیں تھی جو شعر کے لئے ازبس ضروری ہے ۔ فیض نے ان دونوں صورتوں کو مربوط کیا اور قاری کو رومان کی عطر بیز فضا سے گذار کر حقائق کی چٹانوں تک لے گیا اور جب قاری کو زندگی کے نشیب و فراز سے تعارف حاصل ہو گیا اور وہ حال کو ایک بالکل نئی روشنی میں دیکھنے کی صلاحیت سے متصف ہو گیا تو اس نے قاری کو دور افق پر ایک ایسی منزل کی طرف متوجہ کیا جہاں پہنچ کر بقول شاعر غم اور افسردگی کے دھندلکے چھٹ جائیں گے اور فرد کو ایک نئی زندگی حاصل ہو جائے گی ۔

جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہوا فیض کی یہ آواز اردو نظم کے لئے بالکل نئی تھی اور بہت سے شعراء نے اس کا کھلم کھلا تتبع بھی کیا ۔ ساحر کے ہاں بالخصوص فیض ہی کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے ۔ "تلخیاں" کا شاعر بھی رومان سے اپنے سفر کا آغاز کرتا ہے اور رومان اور حقیقت کے ربط باہم پر اس کا خاتمہ کلام ہوتا ہے ۔ ساحر کے علاوہ مجاز، جاں نثار اختر اور بعض دیگر شعراء کے ہاں بھی قریب

قریب یہی طریق اختیار کیا گیا ہے اور پھر وہ لاتعداد اردو شعرا ہیں جو "نقش فریادی" کی اشاعت سے لے کر آج تک اس مخصوص طریق کار اور فہم و ادراک کی اس خاص نہج کی اندھا دھند تقلید کرتے آئے ہیں لیکن افسوس ناک بات یہ ہے کہ خود فیض بھی اب رک سے گئے ہیں اور انھوں نے سوچنے کے اس خاص انداز اور نقطۂ نظر کی اس خاص روش سے کوئی قدم آگے نہیں بڑھایا۔ "نقش فریادی" کی اس اجتہادی روش کی صدائے بازگشت "دست صبا" اور "زندان نامہ" میں بھی سنائی دیتی ہے اور یہی چیز ہے جس نے فیض کے شعری ارتقا کو صدمہ پہنچایا ہے

تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ "نقش فریادی" میں فیض نے ایک ایسا نقطۂ نظر پیش کیا ہے جو تین نمایاں عناصر سے مل کر مرتب ہوا ہے۔ اس نقطۂ نظر کا پہلا عنصر ہے رومان سے حقیقت کی طرف گریز۔ اس گریز میں فیض نے جس فن کارانہ بصیرت کا ثبوت دیا ہے اوپر میں اس کا ذکر ہوا ہے لیکن یہ گریز صرف "نقش فریادی" کی نظموں تک محدود نہیں۔ "دست صبا" اور "زندان نامہ" کی بہت سی نظموں میں بھی شاعر نے اسی "گریز" کو بار بار پیش کیا ہے "دو عشق"، "تمھارے حسن کے نام"، "اے حبیب عنبر دوست"، "ملاقات" اور "ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے" میں محبت اور حسن کا سہارا لے کر حقائق کو طشت ازبام کرنے کی وہی روش ملتی ہے جس کی فیض نے "نقش فریادی" میں ابتدا کی تھی فیض کے نقطۂ نظر کا دوسرا عنصر ہے حال کے معاملات کا شعور۔ یہاں فیض نے معاشرے کے نشیب و فراز بالخصوص مادی اور معاشی ناہمواریوں کو بے نقاب کیا ہے۔ اس عنصر کا آغاز بھی "نقش فریادی" سے ہوتا ہے اور "دست صبا" اور "زندان نامہ" میں اس کی صدائے بازگشت برابر سنائی دیتی ہے۔ یہ چند ٹکڑے دیکھیے :

ان دمکتے ہوئے شہروں کی فراواں مخلوق
کیوں فقط مرنے کی حسرت میں جیا کرتی ہے؟
یہ حسین کھیت پھٹا پڑتا ہے جوبن جن کا
کس لیے ان میں فقط بھوک اگا کرتی ہے؟

——— "موضوعِ سخن (نقش فریادی)

یہ گلیوں کے آوارہ بے کار کتے
کہ بخشا گیا جن کو ذوقِ گدائی

زمانے کی پھٹکار سرمایہ ان کا
جہاں بھر کی دھتکار ان کی کمائی

——— "کتے" نقش فریادی

جسم پر قید ہے جذبات پہ زنجیریں ہیں
فکر محبوس ہے گفتار پہ تعزیریں ہیں
اپنی ہمت ہے کہ ہم پھر بھی جیے جاتے ہیں
زندگی کیا کسی مفلس کی قبا ہے جس میں
ہر گھڑی درد کے پیوند لگے جاتے ہیں

——— "چند روز اور مری جاں"

ناداری، دفتر، بھوک اور غم
ان سپنوں سے ٹکراتے رہے
بے رحم تھا چومکھ ٹکراؤ
یہ کانچ کے ڈھانچے کیا کرتے

——— "شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں" دست صبا)

دور نوبت ہوئی پھرنے لگے بیزار قدم
زرد فاقوں کے ستائے ہوئے پہرے والے
اہلِ زنداں کے غضب ناک خروشاں نالے
جن کی بانہوں میں پھرا کرتے ہیں بانہیں ڈالے

——— "زنداں کی ایک صبح" دست صبا)

سبزہ سبزہ سوکھ رہی ہے پھیکی زرد دوپہر
دیواروں کو چاٹ رہا ہے تنہائی کا زہر
دور افق تک گھٹتی بڑھتی اٹھتی گرتی رہتی ہے
کہر کی صورت بے رونق دردوں کی گدلی لہر

——— "اے روشنیوں کے شہر" (زنداں نامہ)

فیض کے نقطۂ نظر کا آخری عنصر ہے بیداری اور روشن مستقبل کی امید یہ عنصر بھی "نقش فریادی" میں اول اول ابھرا تھا اور اس کی صدائے بازگشت بھی "دست صبا" اور "زنداں نامہ" میں صاف صاف سنائی دیتی ہے معمولی سا فرق یہ ہے کہ "نقش فریادی" میں فیض نے حال کے حقائق کو نسبتاً زیادہ اہمیت دی تھی اور اس پر صورت حال کی کرب ناک کیفیت نے شکست و یاس کو نسبتاً زیادہ مسلط کر دیا تھا۔ لیکن "دست صبا" اور "زنداں نامہ" میں فیض نے کھلم کھلا بغاوت کو ہوا دی ہے اور ان مجموعوں میں شکست خوردہ احساسات امید کی لو سے دمکتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ تاہم بغاوت کی رو اور مستقبل کی طرف آنکھ اٹھانے کی یہ روش کسی تدریجی ارتقار کا نتیجہ نہیں بلکہ "نقش فریادی" میں ابھرنے والے نقطۂ نظر ہی کا پرتو ہے۔

یہ چند اشعار اس کا ثبوت ہیں :

بے فکر دھن دولت والے
یہ آخر کیوں خوش رہتے ہیں
ان کا سکھ آپس میں بانٹیں
یہ بھی آخر ہم جیسے ہیں
ہم نے مانا جنگ کڑی ہے
سر پھوٹیں گے خون بہے گا
خون میں غم بھی بہہ جائیں گے
ہم نہ رہیں غم بھی نہ رہے گا

——"سوچ" (نقش فریادی)

لیکن اب ظلم کی میعاد کے دن تھوڑے ہیں
اک ذرا صبر کہ فریاد کے دن تھوڑے ہیں

——"چند روز اور مری جان" (نقش فریادی)

رات کا گرم لہو اور بھی بہہ جانے دو
یہی تاریکی تو ہے غازۂ رخسار سحر
صبح ہونے کو ہے اب اے دل بیتاب ٹھہر ——"اے دل بیتاب ٹھہر"

"نقش فریادی" کی ان نظموں میں سوئے ہوئے انسان کو بیدار کرنے، اسے ظلم اور جبر کا احساس دلانے کی روش بھی ہے اور مستقبل کی طرف شاعر کا رجحان بھی واضح ہے۔ اور اب دیکھئے سوچ کا انداز دوسرے مجموعوں میں بھی اسی طرح قائم رہتا ہے:

ابھی گیرائیٔ شب میں کمی نہیں آئی
نجاتِ دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

——— "صبح آزادی" (دست صبا)

یہ ہاتھ سلامت ہیں جب تک، اس خوں میں حرارت ہے جب تک
اس دل میں صداقت ہے جب تک، اس نطق میں طاقت ہے جب تک
ان طوق و سلاسل کو ہم تم سکھلائیں گے شورشِ بربط و نَے
وہ شورش جس کے آگے زبوں ہنگامۂ طبلِ قیصر و کے

——— "دو آوازیں" (دست صبا)

گر آج تجھ سے جدا ہیں تو کل بہم ہوں گے
یہ رات بھر کی جدائی تو کوئی بات نہیں
گر آج اوج پہ ہے طالع رقیب تو کیا
یہ چار دن کی خدائی تو کوئی بات نہیں

——— "نثار میں تری گلیوں پہ" (دست صبا)

یہ غم جو اس رات نے دیا ہے
یہ غم سحر کا یقیں بنا ہے
یقیں جو غم سے قریب تر ہے
سحر جو شب سے عظیم تر ہے

——— "ملاقات" (زندان نامہ)

جو نہ ہو اپنے قبیلے کا بھی کوئی لشکر
منتظر ہوگا اندھیرے کی فصیلوں کے ادھر

ان کو شعلوں کے رجز اپنا پتہ تو دیں گے
خیر ہم تک وہ نہ پہنچیں بھی صدا تو دیں گے
دور کتنی ہے ابھی صبح ، بتا تو دیں گے

—— "درد آئے گا بے پاؤں" (زندان نامہ)

امید کی یہ لَو جو "دستِ صبا" اور "زندان نامہ" میں ابھری ہے محض ان مجموعوں تک ہی محدود نہیں۔ دراصل فیض کا سارا کلام ایک "انتظار" کی تفسیر ہے۔ نفسیاتی تجزیہ کرنے والوں کے لئے یہ ایک لمحۂ فکریہ ہے کہ وہ "نقش فریادی" کی خالص رومانی نظموں کی اس ممتاز کیفیت کا جائزہ لیں جو "انتظار، انتظار! اور مسلسل انتظار" پر مشتمل ہے اور پھر اس کے اس روپ کا مطالعہ کریں، جب یہ ارتفاع پا کر محبوبہ کے لئے مسلسل انتظار کی بجائے ایک چمکتی ہوئی سحر کے انتظار میں بدل جاتی ہے۔ یہ تبدیلی پہلے پہل "نقش فریادی" ہی میں نمودار ہوتی ہے۔ "ہم لوگ"، "تنہائی"، "اے دل بیتاب ٹھہر" اور بعض دوسری نظمیں اس بات کا ثبوت ہیں۔ لعد ازاں "دستِ صبا" اور "زندان نامہ" میں بھی یہ کیفیت برابر قائم رہتی ہے۔ پس اس خاص ضمن میں بھی فیض کی اجتہادی روش "نقش فریادی" تک ہی محدود ہے۔

مندرجہ بالا تجزیاتی مطالعہ اس بات کا ثبوت ہے کہ فیض نے "نقش فریادی" میں جس اجتہادی نقطۂ نظر کو پیش کیا تھا "دستِ صبا" اور "زندان نامہ" میں بھی وہ اسی کے اظہار اور تشہیر پر کاربند رہے ہیں۔ یہ نہیں کہ فیض کا یہ نقطۂ نظر غلط ہے۔ ایک عالم اس نظریے کی افادیت اور ہمہ گیری کا معترف ہے۔ کون ہے جو ظلم، جبر، غلامی اور حق تلفی کی حمایت کرے گا۔ لیکن فیض کا منصب شاعر کا ہے، مصلح یا سیاسی لیڈر کا نہیں۔ لیڈر یا مصلح کے لئے ایک خاص نقطۂ نظر کی لکیر پر کاربند رہنا ازبس ضروری ہے۔ لیکن شاعر نشو و نما، مسلسل تخلیقی عمل اور تدریجی ارتقا کا نقیب ہوتا ہے اور اس کے لئے کسی مقام پر ہمیشہ ہمیشہ کے لئے رک جانا اس کی شاعری کے حق میں مفید نہیں ہوتا۔ "نقش فریادی" کے بعد فیض کے ہاں جو ٹھہراؤ، ایک رکی رکی سی کیفیت ملتی ہے نقطۂ نظر کے انجماد ہی کا نتیجہ ہے۔ اور اس سے (کم از کم وقتی طور پر) فیض کے راستے میں دیواریں کھڑی ہو گئی ہیں۔

اور اب جملہ معترضہ کے طور پر چند ایسی باتوں کا اظہار مقصود ہے جو بظاہر موضوع زیر بحث

سے متعلق نہیں لیکن جن کی روشنی میں زیر نظر موضوع کی بہتر پرکھ ممکن ہے۔

تجربہ شاہد ہے کہ تہذیبی ارتقاء، سماجی شیرازہ بندی اور گروہی تحریکات کے ایک خاص دور کے بعد ایک ایسا فطری ردعمل وجود میں آتا ہے جس سے فرد کی انفرادیت واضح ہوتی ہے اور وہ گروہ کے میکانکی عمل سے منحرف ہو کر اجتہادی طریق کار کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔ یہی کلچر کا آغاز ہے۔ کلچر کا ہر دور غواصی کا دور ہوتا ہے اور اس میں فرد عرفانِ ذات کے عمل سے اپنی تھکی ہوئی ذہنی قوتوں اور احساسی صلاحیتوں کو ازسرِ نو برانگیختہ کرتا ہے تاکہ سماجی ارتقا کی دوڑ میں اگلا اہم قدم اٹھا سکے چنانچہ کلچر بھی سماجی شیرازہ بندی ہی کا ایک عمل ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ کلچر کی رو ہر بار ایک بلند تر سطح تک رسائی پاتی ہے اور اس کے بعد جو سماجی اور تہذیبی شیرازہ بندی وجود میں آتی ہے۔ لامحالہ اس کی سطح بھی پہلے سے بلند تر ہوتی ہے۔

تہذیب اور کلچر کی یہ کشمکش اور آویزش ایک تاریخی اہمیت کی حامل بھی ہے۔ وہ اس طرح کہ ہر تہذیب ارتقاء کے ایک خاص مقام پر پہنچنے کے بعد روبہ زوال ہو جاتی ہے اور بتدریج اپنے امتیازی محاسن سے دست بردار ہوتی چلی جاتی ہے تاآنکہ کلچر کی ایک تازہ موج بڑھ کر اسے سہارا دیتی ہے چنانچہ کلچر جو بجائے خود فرد کے اجتہادی عمل اور اس کی بعض مخفی قوتوں کی پیداوار ہے، ہمیشہ اپنے بطن سے ایک بہتر اور بلند تر تہذیب کو جنم دیتا ہے۔

کلچر اور تہذیب کی یہی آویزش ایک بڑے عجیب انداز سے شاعری میں بھی رونما ہوتی ہے، جب شاعر کی زندگی میں کوئی ایسا لطیف حادثہ رونما ہوتا ہے کہ وہ انجمن آرائی سے کنارہ کش ہو کر اپنی ذات کے سمندر میں اتر جاتا ہے تو اس کی تخلیقات میں بھی ایک انوکھی جاذبیت اور قوت پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے تخلیقی عمل میں ایک اجتہادی انداز جھلکنے لگتا ہے۔ یہ طریق کار کلچر کی نمو سے قریبی مماثلت رکھتا ہے لیکن جب کچھ عرصے کے بعد شاعر کی یہ نئی جذباتی اور ذہنی سطح گذر گاہِ خاص و عام میں بدل جاتی ہے یعنی جب تقلید اور تتبع سے اس نئی آواز کے بہت سے نوکیلے کنارے کند ہو جاتے ہیں تو یہ اپنی جاذبیت اور قوت تیزی سے کھونے لگتی ہے۔ گویا تہذیب اور سماج کی حد بندیوں میں آ کر یہ آواز منجمد ہونے لگتی ہے۔ ایک عظیم شاعر ایسے موقع پر ایک نئے تخلیقی عمل ـــ غواصی کے ایک تازہ مظاہرے سے شعر کو ایک نئی جذباتی اور ذہنی سطح عطا کرتا ہے اور اپنے اس عمل کے نتیجے میں سماج کو بھی ایک بلند تر ذہنی سطح پر اٹھا لیتا ہے۔ ایک اچھے

شاعر کی زندگی میں تھوڑے تھوڑے وقفے کے بعد تخلیقی عمل برابر ظہور پذیر ہوتا رہتا ہے بعینہٖ جس طرح زندگی کے وسیع تر نظام میں کلچر کی نت نئی موجیں نمودار ہوتی رہتی ہیں۔

مندرجہ بالا "جملہ معترضہ" کی روشنی میں فیض کی نظم نگاری کا جائزہ یہ بات سجھاتا ہے کہ آغاز کار میں فیض کی زندگی میں لطیف حادثہ رونما ہوا تھا اور شاعر کو جس جذباتی دھچکے سے نبرد آزما ہونا پڑا تھا اس کے نتیجے میں فیض کے ہاں ایک ایسی "ذہنی سطح" نمودار ہوئی تھی جو اس سے پہلے موجود نہیں تھی۔ فیض کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نہ صرف اس نئی سطح کو پیدا کیا بلکہ آنِ واحد میں اپنے سماج کو بھی ایک پست ذہنی سطح سے اوپر اٹھا کر ایک نئی سطح پر لے آئے "نقش فریادی" فیض کے اس اجتہادی کارنامے کا ثبوت ہے لیکن اس کے بعد ایک طویل عرصے کے لئے خاموشی چھا جاتی ہے۔ خود فیض کو ان ایام میں اپنی تخلیقی صلاحیتوں پر جمود کے تسلط کا احساس ہونے لگا تھا۔ چنانچہ "نقش فریادی" کے دیباچہ میں انھوں نے برملا لکھ دیا "شعر لکھنا جرم نہ سہی لیکن بلا وجہ شعر لکھتے رہنا ایسی دانش مندی بھی نہیں۔ آج سے کچھ برس پہلے ایک معین جذبے کے زیر اثر اشعار خود بخود وارد ہوتے تھے۔ لیکن اب مضامین کے لئے تجسس کرنا پڑتا ہے" یہ عارضی جمود ہر شاعر کی زندگی میں کئی بار نمودار ہوتا ہے۔ لیکن ہر بار اسے جب ایک نئے تخلیقی عمل کا سہارا ملتا ہے تو وہ عارضی جمود کی سطح سے اوپر اٹھ آتا ہے لیکن فیض کے کلام کو یہ نیا تخلیقی دھچکا میسر آسکا۔ چنانچہ "نقش فریادی" اور "دست صبا" کے درمیانی عرصے میں انھوں نے غالباً صرف دو نظمیں لکھیں۔ ان میں سے ایک نظم ۱۹۴۷ء کے حادثے سے متعلق ہے۔ چونکہ تحریک شعر میں قوت اور جان ہے اس لئے نظم بھی اعلیٰ پایہ کی ہے۔ دوسری نظم "دو آوازیں" ایک شعوری کاوش ہے اور اس میں خلوص کی کمی ہے۔ فیض کی شاعری میں اس طویل جمود کا خاتمہ شاعر کی زندگی کے دوسرے بڑے حادثے پر ہوتا ہے۔ قید و بند کے اس حادثے کو اب ایک تاریخی اہمیت حاصل ہے۔ لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ احساسی اور جذباتی طور پر یہ حادثہ شاعر کی زندگی کے پہلے حادثے سے کہیں کمتر تھا اور شاید اسی لئے یہ حادثہ شاعر کی تخلیقی صلاحیتوں کو پوری طرح برانگیختہ نہ کر سکا۔ قید ہونے کے بعد فیض کے لکھنے کی رفتار تیز ہو جاتی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو تحریک شعر ہے جو اگر پوری شدت کی حامل نہیں تاہم ایک تحریک تو ہے۔ دوسری وجہ غالباً یہ ہے کہ جیل میں طویل تنہائی اور فرصت کے اوقات کو "کچھ نہ کچھ کرنے" کے جذبے سے ہم آہنگ ہونا پڑا ہے اور فیض لکھتے چلے گئے

ہیں لیکن "دستِ صبا" اور "زندان نامہ" میں کسی "نئی سطح" کا معرضِ وجود میں آنا اس بات پر دال ہے کہ قید و بند کی اس تحریک میں وہ جذباتی شدت اور والہانہ پن موجود نہیں جو "نقشِ فریادی" میں پس پشت موجود تھا۔ چنانچہ بہ حیثیت مجموعی ان دونوں مجموعوں میں "نقشِ فریادی" میں ابھرنے والے نقطۂ نظر ہی کا پرتو دکھائی دیتا ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ اس نقطۂ نظر کے بعض ایسے پہلو جو "نقشِ فریادی" میں پوری طرح نہیں ابھرے تھے، "دستِ صبا" اور "زندان نامہ" میں پوری طرح ابھر آئے ہیں۔ اور یہ بھی ٹھیک ہے کہ بعض پہلو جو "نقشِ فریادی" میں نمایاں تھے، بعد کے مجموعوں میں نسبتاً چھپے ہوئے ملتے ہیں لیکن بہ حیثیت مجموعی نقطۂ نظر کی حدود میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوئی اور فیض نے جو کچھ اپنے پہلے مجموعے میں کہا تھا، بہ ادنیٰ تغیر دوسرے مجموعوں میں بھی کہتے چلے گئے ہیں۔

وہ جس نے شاعری کو "پیغمبری" کی بجائے جزوِ پیغمبری کہا تھا، کسی کسرِ نفسی کا مظاہرہ نہیں کر رہا تھا۔ پیغمبری میں صرف ایک تخلیقی عمل ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ عمل شدت اور عظمت میں اپنا ثانی نہیں رکھتا لیکن شاعری چھوٹے چھوٹے لاتعداد تخلیقی اعمال کا مجموعہ ہے۔ کسی پیغمبر کی طرح شاعر کا کام یہ نہیں کہ کسی ایک نظریے کی ترویج و اشاعت کے لئے اپنی زندگی وقف کر دے بلکہ اس کا کام یہ ہے کہ حیات و کائنات کے اسرار و رموز کی مسلسل نقاب کشائی کرتا چلا جائے۔ شاعر کے سامنے زندگی کی بوقلموں اور رنگا رنگ کیفیات و مظاہر کا ایک ڈھیر سا لگا ہے۔ پھول کی پتی سے لے کر چمکنے والے ستارے تک زندگی کی بوالعجبیوں اور رعنائیوں کی ایک زنجیر سی کھنچتی چلی گئی ہے۔ شاعر کا کام ان کیفیات و مظاہر کی مسلسل نقاب کشائی ہے۔ اسی میں شاعر کو بیشتر دوسرے فن کاروں پر سبقت حاصل ہے۔ فیض کی نظم نگاری تاحال صرف ایک ہی ابتدائی دھچکے کی پیداوار ہے اور اسی لئے اس میں نقطۂ نظر کی قطعیت اور انجماد رونما ہو گیا ہے۔ ایک ایسا انجماد جس سے فیض کی شاعری، اس کی لطافت اور نشوونما کو صدمہ پہنچا ہے۔

مجید امجد

توازن کی ایک مثال

مادے کی دنیا میں "توازن" کی توضیح قدرے آسان ہے یعنی توازن وہ موہوم سا نقطہ ہے جہاں دو مختلف اجسام ہم پلّہ ہو جاتے ہیں۔ بیشک سائنس کے عروج کے باوصف توازن کا یہ نقطہ ابھی پورے طور سے آلات کی گرفت میں نہیں آسکا۔ تاہم ایک بڑی حد تک مادے کی دنیا میں اس نقطے کا تعین ممکن ہو گیا ہے اور اس بارے میں شاید دو آرا، موجود نہیں ہیں۔ لیکن تخیل کی دنیا میں توازن کا تصور اس کے مفہوم میں لچک پیدا کئے بغیر ممکن نہیں۔ تخیل کی دنیا متضاد کیفیات کے تصادم سے عبارت ہے۔ اس دنیا میں ان گنت محرکات ایک دوسرے سے برسر پیکار ہوتے ہیں اور ان کا مقام اتصال، تحرک اور تصادم سے اپنی جگہ بدلتا رہتا ہے۔ پھر بھی تخیل کی دنیا توازن سے ناآشنا نہیں ہوتی صرف اس کی توضیح بدل جاتی ہے۔ صوفیا کے ہاں توازن خواہشات سے کنارہ کش ہونے کا نام ہے لیکن شاعری میں یہی توازن محرکات اور تاثرات کے ربط باہم کی صورت اختیار کر لیتا ہے گویا شاعری میں توازن کا انحصار اس بات پر ہے کہ شاعر نے کہاں تک مختلف تاثرات اور محرکات کو آپس میں مربوط کیا ہے اور کس حد تک خارج کی وسیع اور عالم گیر دنیا کو اپنی ذات سے ہم آہنگ اور مربوط کیا ہے۔ چنانچہ بغاوت، انحراف اور تصادم کی شاعری اس شاعری سے مختلف ہے جو انسان کو اس کی کائنات سے مربوط کرتی ہے اور فرد کو بتدریج اوپر اٹھانے میں ممد ثابت ہوتی ہے۔ اردو نظم میں مجید امجد کی شاعری اس توازن کی ایک نہایت خوبصورت مثال ہے۔ مجید امجد

کی نظموں کے مطالعے سے پہلا تاثر ہی یہ مرتب ہوتا ہے کہ شاعر کے باطن کی دنیا خارج کے مظاہر سے منسلک اور ہم آہنگ ہے۔ مگر یہ ہم آہنگی عافیت کوشی یا فرار سے مماثل نہیں اس شدید جذبے کی پیداوار ہے جو جزو کو کل سے مربوط کرتا ہے اور جس کے دباؤ کے تحت شاعر اپنے انا کی دیواروں کو عبور کر کے وسیع تر زندگی سے ہم کنار ہو جاتا اور اس ربط باہم کو دریافت کر لیتا ہے جو کائنات میں جاری و ساری ہے۔ یہ دریافت، پھیلاؤ اور کشادگی کا یہ احساس شاعر کی شخصیت، مطمحِ نظر کی وسعت اور ایک مخصوص جذباتی ردعمل ــــــ ان سب کے مجموعی تاثر سے پیدا ہوتا ہے اور اسی لئے شاعری کی دنیا میں یہ وہ مقام ہے جس تک رسائی اتفاقات کے زمرے ہی میں آتی ہے۔

مجید امجد کی نظموں میں توازن یا ربطِ باہم کے کئی مدارج ہیں۔ خالص ارضی سطح پر یہ توازن جذبے کی اضطراری کیفیت اور مادی اشیار کی بے جان صورت کے مابین استوار ہوا ہے۔ مجید امجد کی نظموں میں قریبی اشیار کے وجود کا گہرا احساس ہوتا ہے۔ چیونٹیاں، کلس، گلیاں، بس اسٹینڈ، پان، چائے کی پیالی، دھوپ رچے کھلیان، آنگن، کھڑکیاں، نالیاں اور اس طرح کی ان گنت دوسری اشیا، جو شاعر کے ماحول کا حصہ ہیں بڑی آہستگی سے اس کے کام میں ابھرتی چلی آئی ہیں۔ شاعر کا مشاہدہ بڑا گہرا ہے اور اس کی نظروں سے ماحول کا کوئی نوکیلا پہلو اوجھل نہیں۔ تاہم مجید امجد کا یہ مشاہدہ محض خارجی ماحول کی تصویر کشی تک محدود نہیں۔ یہ سارا ماحول اور اس کی اشیار شاعر کے تجربے کی چکاچوند سے اکتسابِ نور بھی کرتی ہیں اور نتیجتہً ہانپتی، دھڑکتی اور مچلتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ شعر کے مطالعے میں اشیار سے شاعر کا قریبی تعلق بڑی اہمیت رکھتا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی ضروری ہے کہ یہ تعلق صرف سرسری جائزے تک محدود نہ ہو۔ بلکہ اشیار اور مظاہر شاعر کو اس انداز سے متاثر کریں کہ اس کے جذبات و احساسات میں ایک تموّج سا پیدا ہو جائے اور وہ جذبے کی اضطراری کیفیت کو اشیار کی مادی صورت سے مربوط کر سکے۔ مجید امجد کے مشاہدے کی یہ خوبی بڑی دلکش ہے کہ اشیار کی طرف اس کے جھکاؤ کا انداز جذباتی ہے تجزیاتی نہیں۔ اس کے نزدیک یہ اشیار بے جان نہیں بلکہ ان میں سے ہر شے کی ایک اپنی شخصیت ہے اور زندگی کے مطالعے میں ان میں سے ہر ایک کو اہمیت حاصل ہے۔ چنانچہ جب شاعر قریبی ماحول کی طرف پیش قدمی کرتا ہے تو نہ صرف اپنے مخصوص جذباتی تقاضوں کے تحت اشیار کو ایک نیا مفہوم عطا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے بلکہ اشیار کی مخصوص صورتیں اس جذبات کی دنیا کو بھی برانگیختہ کرتی اور اس کے احساسات

پر نئے نئے اثرات مرتسم کرنے میں بھی کامیاب ہوتی ہیں۔ مگر عمل اور ردعمل کی یہ صورت تصادم اور انحراف کو تحریک نہیں دیتی، بلکہ ربط اور ربط اور مفاہمت کو وجود میں لاتی ہے۔ مجید امجد کی شاعری کا یہ مرکزی نقطہ ربط اور توازن کا وہ نقطہ ہے جہاں صورتیں، کیفیتیں اور رجحانات ملتے اور ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ اس کی نظموں میں "حال" کے لمحے کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ حال کے لمحے کی سیمابی کیفیت سے کون انکار کرسکتا ہے۔ تاہم یہ لمحہ دراصل ایک سنگم ہے جہاں ماضی اور مستقبل سدا ملتے اور ہمیشہ جدا ہوتے رہتے ہیں۔ یہ لمحہ ماضی ہے اور نہ مستقبل۔ اگرچہ اس کے لبوں پر ایک کا زہر بھی ہے اور دوسرے کا امرت بھی اور اس مقام سے وقت کے ان دونوں ادوار کو بڑے تحمل سے دیکھا بھی جاسکتا ہے۔ مجید امجد "حال" کے اسی لمحے کا شاعر ہے۔ وہ حالی یا اقبال کی طرح ماضی کی داستانوں اور تاریخ کے حقائق سے نتائج اخذ نہیں کرتا۔ اس کے کلام میں نہ قوم کا نوحہ ہے اور نہ وہ عظمتِ رفتہ کا نقیب و داعی ہے۔ اسی طرح فیض اور جوش کی طرح اس کی نظر سدا مستقبل کی گھاٹیوں میں بھٹکتی نہیں رہتی۔ اسے نہ انقلاب سے سروکار ہے اور نہ وہ کسی خونی صبح کا منتظر ہے۔ وہ "حال" کا شاعر ہے اور حال کے بھی اس لمحے کا شاعر جو ابھی تھا اور ابھی نہیں ہے۔ جو ابھی مستقبل تھا اور ابھی ماضی کا ایک حصہ بن گیا ہے۔ لیکن مجید امجد کی نظموں کی خوبی یہ ہے کہ وہ حال کے اس لمحے کو اپنی گرفت میں لے کر وقت کی قید سے آزاد ہو جاتا ہے۔ چنانچہ چند لمحوں کے لئے وقت کا مدوجزر رک کر اس کے سامنے آجاتا ہے اور اس کی نظر قرنوں، صدیوں اور زمانوں پر محیط ہو جاتی ہے (اس کا تذکرہ آگے آئے گا) حال کے اس لمحے سے شاعر کا قریبی تعلق اس کی بہت سی نظموں کا موضوع ہے:

یہ صہبائے امروز جو صبح کی شاہزادی کی مست انکھڑیوں سے ٹپک کر
یہ دورِ حیات آ گئی ہے، یہ ننھی سی چڑیاں جو چھت پر چہکنے لگی ہیں
ہوا کا یہ جھونکا جو میرے دریچے میں تلسی کی ٹہنی کو لرزا گیا ہے
پڑوس کے آنگن میں پانی کے نلکے پہ یہ چوڑیاں جو چھنکنے لگی ہیں
یہ دنیائے امروز میری ہے میرے دلِ زار کی دھڑکنوں کی امیں ہے
یہ اشکوں سے شاداب دو چار صبحیں، یہ آہوں سے معمور دو چار شامیں
ان ہی چلمنوں سے مجھے دیکھنا ہے وہ جو کچھ کہ نظروں کی زد میں نہیں ہے

——— "امروز"

طویل پٹڑی کے ساتھ رقصاں
مہیب پیڑوں کے گونجتے جھنڈ، دراز سایوں سے بجھتی راہیں
کہ جن کی موہوم سرحدوں پر
نکل کے گاڑی کی کھڑکیوں سے تری نگاہیں، مری نگاہیں
الگ الگ آکے تھم گئی ہیں
اور ایک انداز بے حسی میں مآل امروز سوچتی ہیں

——"ہم سفر"

میں ترے در پر جھکتی چلمنوں کی اوٹ سے
سن رہا ہوں قہقہوں کے دھیمے دھیمے زمزمے
کھنکھناتی پیالیوں کے شور میں ڈوبے ہوئے
گرم گہری گفتگو کے سلسلے
منقلِ آتش بجاں کے متصل
اور ادھر باہر گلی میں خرقہ پوش و پا بہ گل
میں کہ اک لمحے کا دل
جس کی ہر دھڑکن میں گونجے دو جہاں کی تیرگی
زندگی! اے زندگی!!

——"زندگی! اے زندگی!!"

قریبی اشیاء سے شاعر کے اس تعلق میں جملہ حسیات کا حصہ ہے۔ وہ محض ماحول کو دیکھنے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ اس کی آوازوں کو بھی سنتا ہے۔ اس کے لمس کو محسوس بھی کرتا ہے اور ہر لحظہ زندگی کی دھڑکن کو اپنے دل کی دھڑکن سے ہم آہنگ بھی پاتا ہے۔ بہر حال خالص ارضی سطح پر شاعر کا جذبہ مادی اشیاء سے ہم آہنگ ہو کر ربط و توازن کی صورت میں نمودار ہوا ہے اور یہ ربط اس کی شاعری کی پہلی "سطح" کا درجہ رکھتا ہے۔

مجید امجد کی نظموں میں توازن کی دوسری سطح فنی امتزاج کی صورت میں نمودار ہوئی فنی امتزاج سے مراد یہ ہے کہ شاعر نے خارجی اشیاء کی عکاسی میں محض ایک ہی سیدھے خط

کو تخلیق نہیں کیا بلکہ دو خطوں کو تخلیق کرکے انھیں اس انداز سے آپس میں ملایا ہے کہ تخلیق کا خط قوس کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ اسی میں مجید امجد کو بہت سے دوسرے فن کاروں پر ایک نئی برتری حاصل ہے کہ اس کی تخلیق میں وہ لوچ، لچک یا خم ہے جو آرٹ کا بنیادی عنصر ہے۔ لن یو ٹانگ نے فن کے اس لوچ کو فاختہ کی پرواز سے تشبیہ دی ہے۔ فاختہ جب اپنی ترنگ میں کسی درخت سے اڑتی ہے تو پہلے ایک سیدھے خط میں آسمان کی طرف پرواز کرتی ہے اور پھر اپنے پروں کو پھیلا کر روش ہوا پر تیرتی اور ایک نہایت خوبصورت قوس بناتی ہوئی کسی دوسرے درخت پر جا بیٹھتی ہے۔ چنانچہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ تخلیق کا حسن اس کی سیدھی پرواز میں نہیں بلکہ اس لچک، خم یا موڑ میں ہے جہاں فن کا خالق دو مختلف خطوں کو بڑے فن کارانہ انداز سے مربوط کرتا ہے۔ آرتھر کوئسلر نے بھی فن کے اس بنیادی نقطے پر زور دیا ہے اور کہا ہے کہ فنی تخلیق دراصل دو اشیاء کے مابین ایک "ربط" کا نام ہے۔ تاہم وہ کہتا ہے کہ دراصل یہ ربط پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ فن کار کا کام صرف اس "ربط" کو دریافت کرنا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ فنی تخلیق اپنے خالق کو بھی حیران کر دیتی ہے۔ بہرحال تخلیق سیدھے خط کے بجائے قوس کا انداز اختیار کرتی ہے۔ اور اقلیدس کا یہ عام سا اصول ہے کہ جب کوئی خط قوس میں بدلتا ہے تو زود یا بدیر اپنے نقطۂ آغاز پر آ پہنچتا ہے۔ چنانچہ فنی تخلیق کا پہلا خط تو شاعر کی ذات سے کائنات کی طرف بڑھنے کا خط ہے اور دوسرا خط ایک خاص مقام کے بعد شاعر کی ذات کی طرف لوٹتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ باہر کی طرف جانے والا خط زندگی اور کائنات کی ٹھوس اشیاء، جسم، آواز، رنگ اور ہیئت سے متاثر ہوتا ہے۔ لیکن واپس آنے والا خط ان سب کیفیات کو دل کے "کنجِ ناموجود" سے منسلک اور مربوط کر دیتا ہے۔ مجید امجد کی نظموں میں اس فنی ربط کی چند مثالیں دیکھیے:

سڑک کے موڑ پر نالی میں پانی

تڑپتا تلملاتا جا رہا ہے　　　زدِ جاروب کھاتا جا رہا ہے

وہی مجبوریٔ افتادِ مقصد

جو اس کی کاہشِ رفتار میں ہے　　　مرے ہر گامِ ناہموار میں ہے

——"طلوعِ فرض"

صبح بھجن کی تان منوہر جھنن جھنن لہرائے
ایک چِتا کی راکھ ہوا کے جھونکوں میں کھو جائے
شام کو اس کا کمسن بالا بیٹھا پان لگائے
جھن جھن ٹھن ٹھن چونے والی کٹوری بجتی جائے
ایک پتنگا، دیپک پر جل جائے دوسرا آئے
——"پنواڑی"

وہ بولا، ایک مہوشوں کے جمگھٹے میں گھر گیا
وہ صفحۂ بیاض پر
بصد غرور کلکِ گوہریں پھری
حسین کھلکھلاہٹوں کے درمیاں —— وکٹ گری!

میں اجنبی، میں بے نشاں
میں پابہ گل
نہ رفعتِ مقام ہے نہ شہرتِ دوام ہے
یہ لوحِ دل —— یہ لوحِ دل
نہ اس پہ کوئی نقش ہے نہ اس پہ کوئی نام ہے
——"آٹوگراف"

جن کی سانس کا ہر جھونکا تھا، ایک عجیب طلسم!
قاتل تیشے چیر گئے ان ساونتوں کے جسم
گری دھڑام سے گھائل پیڑوں کی نیلی دیوار
کٹتے ہیکل، جھڑتے ……ابر، چھٹتے برگ و بار
پیلی دھوپ کے زرد کفن میں لاشوں کے انبار
آج کھڑا ہوں سوچتا ہوں اس گاتی نہر کے دوار

اس مقتل میں صرف اک میری سوچ لٹکتی ڈال
اس پر بھی اب، کاری ضرب اک، اے آدم کی آل
"توسیع شہر"

یہ اور اسی قبیل کی دوسری متعدد مثالیں جو اس کے کلام میں بکھری پڑی ہیں اس بات پر دال ہیں کہ مجید امجد نے خارج کی مادی دنیا کو باطن کی غیر مادی دنیا سے مربوط کرنے میں فنی بالیدگی کا ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ یا شاید یوں کہنا بہتر ہوگا کہ اس نے تخلیقی دباؤ کے لمحات میں اس ربط کو دریافت کیا ہے جو اس کی شخصیت اور خارج کی دنیا کے مابین پہلے سے موجود تھا اور پھر اس ربط کو بڑے فن کارانہ انداز سے الفاظ میں اجاگر کر دیا ہے۔ اردو نظم کی ایک مخصوص روایت کے پیش نظر مجید امجد کا یہ طریق تازہ اور خیال انگیز ہے۔ نظیر اکبر آبادی، حالی اور اسمٰعیل میرٹھی سے لے کر جوش اور پھر مجاز تک اردو نظم نے خارجی اشیاء کی عکاسی کے سلسلے میں ہمیشہ ایک سیدھے خط کو اختیار کیا ہے۔ ان شعراء کی بیشتر نظمیں ایک عمیق مشاہدے کے باوصف کسی منظر، موضوع یا صورت کے صرف کسی ایک پہلو تک محدود رہی ہیں اور ان میں وہ قوس یا خم پیدا نہیں ہو سکا جو خارج کی دنیا کو شاعر کے باطن کی دنیا سے منسلک کر سکتا۔ دوسرے لفظوں میں یہ نظمیں صرف ایک سیدھے خط کی صورت میں خارج کی دنیا کی عکاسی کرتی ہوئی دھندلکوں میں گم ہو جاتی ہیں اور اسی لئے ان کی حرکت سے گونج، شور اور چکا چوند تو پیدا ہوتی ہے لیکن وہ تاثر پیدا نہیں ہوتا جو دل کے تاروں سے نکلتا ہے اور جس سے سننے والے دلوں کے تار بج اٹھتے ہیں۔ یہ تاثر صرف فنی ربط ہی سے پیدا ہو سکتا ہے۔ مجید امجد کی بیشتر نظموں میں یہ ربط اس طور ابھرا ہے کہ خارجی اشیاء کا شعور اور دل کے تاثر میں حدِ فاصل قائم کرنا مشکل ہو گیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ مجید امجد کی نظموں میں اشیاء شاعر کی دلی کیفیات سے ہم آہنگ ہیں اور نظم میں امتزاج اور انضمام کے کئی مقام ابھرتے چلے آئے ہیں۔ "زندگی! اے زندگی!!"، "ایک پُر نشاط جلوس کے ساتھ"، "بارش کے بعد"، "طلوعِ فرض" اور بعض دوسری نظمیں اس ربط یا توازن کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہیں۔

جدید اردو نظم میں قریبی اشیاء کے وجود کا احساس اور فنی لوچ کا التزام محض مجید امجد تک محدود نہیں۔ ان کے علاوہ بعض دوسرے جدید نظم نگاروں کے ہاں بھی یہ بات صاف دکھائی دیتی ہے۔ بے شک مجید امجد کے ہاں اس نے ایک ایسے مستقل رجحان کی صورت اختیار کی جو کسی

اور جدید اردو شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا۔ پھر بھی اس خاص میدان میں مجید امجد اکیلے نہیں ہیں۔ لیکن مجید امجد کی نظموں میں ربط و توازن کی ایک تیسری سطح بھی ہے اور یہ حقیقت ہے کہ اس تیسری سطح نے مجید امجد کی نظموں کو ایک منفرد حیثیت عطا کر دی ہے۔ یہ تیسری سطح نظر کی کشادگی کے بغیر ممکن نہیں کیونکہ یہ حقیقت کے تجزیے میں طول، عرض اور گہرائی کے علاوہ "وقت" کے عنصر پر بھی مشتمل ہے اور "وقت" کی گزران کو دیکھنے اور مادے کے ساتھ اس کے ربط کو سمجھنے کے لئے شاعر کا ایک ایسے مقام پر کھڑے ہونا ضروری ہے جہاں سے زندگی اور کائنات کے مدو جزر کو دیکھا جا سکے۔ یہ مقام بڑی ریاضت اور نفس کشی کے بعد صوفیار اور اہل معرفت کو حاصل ہوا کرتا ہے لیکن ان کے ہاں اس کی نوعیت محض ایک سیدھے خط کی سی ہوتی ہے اور وہ ایک سیدھی لکیر پر اس انداز سے پرواز کر جاتے ہیں کہ ان کے اور گوشت پوست یا مادے کی دنیا کے مابین کوئی مضبوط رشتہ باقی نہیں رہ جاتا۔ وہ گویا مادے کی نفی کر کے رفعت و عظمت کے مدارج کو طے کرتے چلے جاتے ہیں اور ان کی اس پرواز میں وہ "لوچ" پیدا نہیں ہوتا جو فن کی دنیا میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ شاعری میں معرفت کا یہ مقام کچھ اس انداز سے بدلتا ہے کہ شاعر کا سر تو بلند ہو کر آسمانی رفعتوں تک پہنچ جاتا ہے لیکن شاعر کے قدم بڑی مضبوطی سے زمین میں پیوست رہتے ہیں۔ چنانچہ جب شاعر اس بلندی پر سے جھک کر زندگی اور کائنات پر نظر ڈالتا ہے تو اس "خم" کو جنم دیتا ہے جس کا ذکر اوپر ہوا ہے۔ شاعری میں اس ارفع مقام تک بہت کم شاعر پہنچتے ہیں۔ اردو غزل میں غالب اور اردو نظم میں اقبال اور مجید امجد کے ہاں اس وسعت نظری اور کشادگی کا احساس ہوتا ہے لیکن اقبال کے برعکس مجید امجد کی حیثیت رہبر یا فلاسفر کی نہیں بلکہ ایک تماشائی کی ہے ——— تماشائی جو مادی طور سے تو زمین کے ساتھ چپٹا ہوا ہے لیکن جس کے تخیل نے وقت کے مختلف مدارج کو اپنی گرفت میں لے لیا ہے۔ زمین کے ساتھ چمٹنے کا عمل وہی ہے جس کا پہلے بھی ذکر ہوا اور جس کے تحت مجید امجد کی نظموں میں قریبی اشیار کے وجود کا گہرا احساس ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کیفیت کو شاعر نے بار بار "پابہ گل" کی ترکیب سے واضح کیا ہے لیکن شاعر کی وسعت نظر مادی مظاہر کے تجزیے میں بھی اپنا رنگ دکھائے بغیر نہیں رہ سکی۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ مجید امجد نے زمینی مظاہر کے لئے بالعموم جمع کا صیغہ استعمال کیا ہے۔ وہ کسی ایک دریا، ایک سمندر یا ایک پہاڑ کو زندگی سے کاٹ کر علیحدہ نہیں کرتا بلکہ دریاؤں، سمندروں

اور پہاڑوں کو ایک ہی منظر کے چوکھٹے میں سجا کر پیش کر دیتا ہے۔ تاہم اس کی نظر محض حقائق کی مادی توضیح تک محدود نہیں۔ وہ اس میں وقت کا عنصر بھی شامل کرتا ہے اور اس کی نظر کے سامنے صدیاں اور زمانے ننھے منے لمحوں کی صورت اختیار کر جاتے ہیں۔ چنانچہ آپ مجید امجد کی نظموں کا مطالعہ کریں تو زمینی مظاہر کے بیان ہی میں آپ کو کشادگی اور وسعتِ نظری کا احساس نہیں ہوگا بلکہ آپ کو یہ بھی محسوس ہوگا کہ آپ شاعر کے ہاتھ میں ہاتھ دیئے ازل اور ابد کے مابین کائنات کے مدوجزر کو عبور کر رہے ہیں۔ اور اس سفر میں آپ کو وقت کے کشادہ کینوس پر بڑے بڑے مظاہر بھی محض موہوم سے دھبوں کی طرح نظر آنے لگے ہیں۔ بہر حال مجید امجد کی نظموں میں توازن کی تیسری "سطح" وہ مقام ہے جہاں اس کے تصور کی کشادگی اور رفعت مادی اشیاء کے گہرے شعور سے ہم آہنگ اور مربوط ہے اور جس نے شاعر کو ایک صاحبِ بصیرت تماشائی کا منصب عطا کر دیا ہے۔
وسعت نظری اور کشادگی کے اس احساس کے ثبوت میں شاعر کی نظموں سے یہ چند ٹکڑے دیکھئے:

اور اک نغمۂ سرمدی کان میں آ رہا ہے، مسلسل کنواں چل رہا ہے
پیاپے مگر نرم رَو اس کی رفتار، پیہم مگر بے تکان اس کی گردش
عدم سے ازل تک، ازل سے ابد تک بدلتی نہیں ایک آن اس کی گردش
نجانے لئے اپنے دولاب کی آستینوں میں کتنے جہاں اس کی گردش
رواں ہے، رواں ہے
طپاں ہے، طپاں ہے

یہ چکر یوں ہی جاوداں چل رہا ہے
کنواں چل رہا ہے!

——"کنواں"

فطرت کی یہ گونا گونی ۔ گلشن، بن، وادی، ویرانے
کانٹے، کلیاں، نور، اندھیرا ۔ انجمنیں، شمعیں، پروانے
لاکھوں شاطر، لاکھوں مہرے ۔ چیلے ہیں شطرنج کے خانے

——"ساتھی"

سلسلے ہانپتے زمانوں کے
تیز رفتار دور رس گذرے

ابدی خامشی کی آندھی میں
جیسے کوئی پرِ مگس گذرے

—— "واماندہ"

وہ نکلا پھوٹ نورِ سحر سے
نظامِ زیست کا دریائے خونناب — پسینوں آنسوؤں کا ایک سیلاب
کہ جس کی رو میں بہتا جا رہا ہے
گداگر کا کدو بھی جامِ جم بھی — کلہاڑی بھی، درانتی بھی، قلم بھی

—— "طلوعِ فرض"

دنیا تو اک طلوعِ مسلسل کا نام ہے

—— "اور آج سوچتا ہوں"

ذخارِ سمندر سوکھے ہیں پر ہول چٹانیں پگھلی ہیں
دھرتی نے ٹوٹتے تاروں کی جلتی ہوئی لاشیں نگلی ہیں

ان راگنیوں کے بھنور میں صدہا صدیاں گھوم گئیں
اور قرن آلود مسافت میں لاکھ آبلے پھوٹے دیپ بجھے

—— "راتوں کو"

قرنوں کے بجھتے انگارے اک موجِ ہوا کا دم
صدیوں کے ماتھے کا پسینہ، پتیوں پر شبنم
دورِ زماں کے لاکھوں موڑ اک شاخِ حسین کا خم
زندگیوں کے تپتے جزیروں پر رکھ رکھ کے قدم
ہم تک پہنچی عظمتِ فطرت، طنطنۂ آدم —— "ہری بھری فصلو"

آتے جاتے زمانوں کی گونگی بھیڑ میں بہنے
آئے لاکھوں لمحے گدلے گدلے زخل پہنے
ایک قدم ـــــــ اور اس انبوہ میں کھو گئے ان کے کج مج سائے
ـــــــ "ایسے بھی دن"

یہ چند مثالیں مجید امجد کی نظموں میں اس لطیف عنصر کے وجود کا بھی احساس دلاتی ہیں جسے اے۔سی۔ بریڈلے نے ارتفاع (SUBLIMITY) کا نام دیا ہے اور جس کے بغیر عظیم شاعری کا تصور ہی ناممکن ہے۔ SUBLIMITY کی تعریف کچھ اس طرح ہو گی کہ ہر وہ شے جو بے کنار وسعتوں، لامحدود قوتوں اور غیر معمولی صلاحیتوں کی غمازی کرے SUBLIME کے زمرے میں آجاتی ہے مثلاً حدِ نظر تک پھیلا ہوا سمندر، آسمانی رفعتوں کو چھوتا ہوا پہاڑ، آسمان پر لاتعداد ستاروں کا پھیلاؤ، وقت جو آغاز و انجام سے بے نیاز ہے اور اسی طرح کے دوسرے مظاہر جو بیک وقت اسے اپنی بے بضاعتی اور کمتری کا احساس دلائیں اور اسے اٹھا کر اتنا اونچا بھی کر دیں کہ وہ لامحدود کائنات سے احساسی طور پر ہم آہنگ ہو جائے۔ مجید امجد کی نظموں میں SUBLIMITY کے یہ دونوں پہلو ملتے ہیں۔ ایک طرف تو وہ ناظر کو محض "عارضِ محبوب کے شفاف بلور" یا تنگ گلیوں کی تاریکی سے آشنا نہیں کرتا بلکہ زندگی اور کائنات کی وسعت اور پھیلاؤ کا منظر بھی دکھاتا ہے اور دوسری طرف وہ ناظر کو اونچا اٹھا کر ایک ایسے سنگھاسن پر بٹھا دیتا ہے جہاں اس کے دل کی دھڑکن کائنات کی دھڑکن سے لحظہ بھر کے لئے آزاد ہو جاتا ہے۔ ہم آہنگی اور توازن کی یہ کیفیت مجید امجد کی نظموں کا طرۂ امتیاز ہے۔

مجید امجد کی نظموں میں ربط و توازن کے ان مختلف مدارج کے پس پشت ایک ایسی نظریاتی ہم آہنگی بھی ہے جو شاعر کے تفکر کو کسی خاص نقطۂ نظر سے منسلک نہیں کرتی بلکہ اسے مختلف اور متنوع نقطہ ہائے نظر میں توازن قائم کرنے پر اکساتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ وہ نفسیاتی طور پر کسی ایک مکتبۂ فکر کے تابع نہیں ہیں، حالانکہ ان کی شاعری کا دور سیاسی خلفشار، نظریاتی تصادم کا دور ہے اور اس دور نے قریب قریب ہر شاعر کو ایک خاص ڈھنگ سے متاثر کیا ہے چنانچہ ان کی نظموں میں نفسیاتی مطالعہ بھی اور معاشی ابتری کا احساس بھی ـــــــ ان میں زر کی غیر مساوی تقسیم کے خلاف احتجاج بھی ہے اور زندگی کے چھوٹے چھوٹے حادثات میں دلچسپی لینے کی

کا دش بھی ۔ زندگی کی مادی اشکال سے لگاؤ بھی ہے اور بے نیازی بھی۔ پھر بھی مجموعی تاثر یہی مرتب ہوتا ہے کہ شاعر کسی ایک نقطۂ نظر کا رسیا نہیں بلکہ زندگی کے تمام تر مظاہر کا ایک زیرک ناظر ہے ۔ اس کی نظر اس قدر وسیع اور اس کا دل اس قدر کشادہ ہے کہ اسے بیشتر نظریے وقت کے لامحدود پھیلاؤ میں لایعنی اور بے مصرف دکھائی دیتے ہیں ــــــ ایسا شخص زمان و مکان کی حدوں میں جکڑے ہوئے کسی ایک نقطۂ نظر کا کس طرح پابند ہو سکتا ہے۔ اسی لئے مجید امجد کی نظموں میں موضوعات کا تنوع ہے، نظریوں کی آمیزش اور ہم آہنگی ہے اور وہ احساسی ردعمل ہے جس کے ڈانڈے ایک طرف خارجی زندگی کی وسعتوں سے ملے ہوئے ہیں اور دوسری طرف دل کی گہرائیوں سے خود شاعر وسعت اور گہرائی کے اس سنگم پر کھڑا کائنات کی نیرنگیوں کو دیکھتا ہے اور پھر فن کے سانچے میں ڈھال کر انھیں دنیا کے حوالے کر دیتا ہے ۔

ــــــــــ

یوسف ظفر

حرکت و حرارت کی ایک مثال

یوسف ظفر کی نظموں کا مطالعہ کریں تو ذہن معاً زرتشت کی انوار پرستی اور برگساں کے نظریہ تحرک کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ زرتشت نے جیسا کہ سب جانتے ہیں روشنی کی بنیادی اور مرکزی حیثیت کا حامل قرار دیا تھا اور چونکہ روشنی کا وجود اپنے مدمقابل کے وجود ہی سے ثابت ہو سکتا تھا اس لئے زرتشت کے ہاں روشنی کے مقابلے میں تاریکی اور اہرمز کے مقابلے میں اہرمن کے نقوش واضح ہوئے۔ زرتشت کے ہزاروں برس بعد برگساں نے زندگی کو ایک برق رفتار گھوڑے کے روپ میں دیکھا جو ایک منہ زور جذبے کے تحت زمین کو روندتا ہوا بڑھتا چلا جاتا ہے اور موت کو اس چٹان کا مترادف قرار دیا جو زندگی کے راستے میں تن کر کھڑی ہو جاتی ہے۔ غور کیجئے کہ یہ دونوں نظریئے مادہ پرستی کی نفی کرتے ہوئے روحِ کائنات کو تحرک اور روشنی ایسی نسبتاً تیز مادی صورتوں ہی میں پیش کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ تحرک روشنی کی ایک خصوصیت بھی ہے اور خود روشنی اپنے وجود کے لئے تحرک کی رہینِ منت ! دراصل زرتشت اور برگساں کے نظریات کا فرق بنیادی نہیں بلکہ حسیاتی ہے۔ زرتشت کے ہاں "بصارت" کو زیادہ اہمیت حاصل ہے اور اسی لئے اس کے سامنے نور اور نور کی صورتیں ابھر کر نمایاں ہوتی ہیں۔ زرتشت کائنات کو اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور آنکھیں دو ہی حقیقتوں کا ادراک کرتی ہیں۔ روشنی اور تاریکی ! ان میں سے روشنی حدود اور نقوش کو نمایاں کرتی ہے اور تاریکی حدوں کو مٹاتی نقوش کو مدھم کرتی اور زندگی

کو ابدی نیند سلا دینے کی کوشش کرتی ہے اور اسی لئے نیکی کے مقابلے میں بدی کی مظہر ہے۔ دوسری طرف برگساں کے ہاں "سماعت" زیادہ قوی ہے۔ وہ کائنات کو اپنی آنکھوں سے دیکھنے کے بجائے کانوں کی مدد سے سنتا ہے۔ اسے گھوڑوں کے سموں کی ٹاپ، قدموں کی چاپ، گڑگڑاہٹ اور آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ گویا یہی اس کی دانست میں زندگی کے وجود کو ثابت کرتی ہیں چنانچہ برگساں کے خیال کے مطابق تحرک کائنات میں جاری و ساری ہے۔ چاہے اس تحرک کی نوعیت داخلی ہو یا خارجی ـــــ اور انجماد اور بے حسی گویا اس تحرک زندگی کی اس چاپ کو ختم کر دیتی ہے اور اسی لئے موت کے مترادف ہے۔

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ روحِ کائنات کو روشنی یا حرکت کی زبان میں سمجھنے کی کوشش ان دو مفکرین تک ہی محدود رہی ہے حقیقت یہ ہے کہ روشنی اور تاریکی کا تصادم ازلی و ابدی ہے اور انسانی زندگی ازل ہی سے روشنی سے کسبِ فیض اور تاریکی سے گریز اختیار کرتی رہی ہے۔ اسی طرح حرکت میں برکت ہے اور انسانی تحفظ اور بقا کے لئے حرکت اور عمل ہمیشہ سے ناگزیر رہا ہے۔ چنانچہ لاکھوں برس کی مسلسل تگ و دو نے انسانی ذہن میں اس نقش کو بہت شوخ کر دیا ہے جو روشنی اور تاریکی کے اسی تصادم سے متعلق ہے اور جسے نفسیات نے آرکی ٹائپ کا نام دیا ہے۔ شاعر جب تخلیق کے عمل میں مبتلا ہو کر اپنی ذات میں غوطہ لگاتا ہے تو بعض اوقات ہزاروں لاکھوں برس کی مسافت طے کر کے زندگی کی اولین ساعتوں سے آشنائی حاصل کرتا اور یوں ابتدائی احساسات و میلانات سے قریب ہو جاتا ہے جو انسان کا قدیم ترین ورثہ ہیں۔ نتیجتہً اس کی شاعری میں یہ اولین نقوش عجیب سی توانائی اور شدت کے ساتھ منعکس ہوتے اور ایک انوکھی تازگی اور سچائی کو منظر عام پر لانے کا موجب بنتے ہیں۔ یوسف ظفر کی نظموں کا مطالعہ کریں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ غواصی کے عمل نے اس شاعر کے کلام میں زندگی کے اولین نقوش کو نمایاں کیا ہے اور اس نقش کو بطور خاص ابھارا ہے جس کے علمبردار زرتشت اور برگساں ہیں۔ اسی لئے یوسف ظفر کے ہاں حرکت اور حرارت کا نقش ہی سب سے گہرا اور نمایاں نقش ہے اور اسی چور دروازے سے گذر کر ہم اس کی نظموں اور ان نظموں کے پس پشت ایک تڑپتی اور دھڑکتی ہوئی شخصیت کا احاطہ کر سکتے ہیں۔

تا حال یوسف ظفر کے تین شعری مجموعے چھپ کر منظر عام پر آئے ہیں۔ ان میں "زنداں"

اور" زہر خند" ایک ہی دور کی پیدا وار ہیں اور ان نظموں پر مشتمل ہے جو دوسری جنگ عظیم کے زمانے میں لکھی گئیں۔ تیسرا مجموعہ" صدا بصحرا" سولہ برس کے طویل وقفے کے بعد منظر عام پر آیا ہے اور شاعر پر وقت کے اثرات کی نشاندہی کرتا ہے۔ تاہم تینوں مجموعوں میں حرکت اور حرارت کے نقوش اس قدر نمایاں ہیں کہ سرسری مطالعے سے بھی شاعر کی افتادِ طبع اور ایک مخصوص جذباتی ردعمل نیز عمیق نفسیاتی "طلب" برہنہ نظر آتی ہے البتہ" زندان" اور" زہر خند" کی طلب میں جو تیقن، خود اعتمادی اور برہمی کا عنصر موجود ہے " صدا بصحرا" تک پہنچتے پہنچتے ایک درد انگیز" التجا" کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور اس میں یاس اور کرب کی قیمتی کیفیات شامل ہو جاتی ہیں۔ ان شعری مجموعوں کے عنوانات بھی اس فرق کو بدرجہ اتم نمایاں کرتے ہیں چنانچہ" زندان" کے احساس قید و بند اور" زہر خند" کے احساس برتری کے مقابلے میں "صدا بصحرا" کا کرب ایک ایسے احساسی فرق کو وجود میں لاتا ہے جس کا تجزیہ خیال انگیز ثابت ہو سکتا ہے لیکن اس کی طرف ہم بعد میں لوٹیں گے۔

" زندان" اور" زہر خند" کی قریب قریب ہر نظم میں حرکت اور حرارت کے لئے شاعر کی لاشعوری خواہش برہنہ نظر آتی ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یوسف ظفر کے ہاں بطور خاص یہ جذبہ اس قدر توانا اور شدید کیوں ہے؟ اس میں کوئی شک نہیں کہ حرارت اور حرکت کی خواہش انسانی ذہن میں ایک میراث کی صورت میں موجود ہے۔ اور اس لئے جب کوئی فن کار غواصی کے عمل میں مبتلا ہو کر اس خزانے تک رسائی حاصل کرتا ہے تو لامحالہ وہ انسانی خواہش سے کبھی ہم کنار ہوتا ہے تاہم اس نسلی میراث میں اس کے علاوہ دوسرے نقوش بھی ہیں جو کچھ کم اہم نہیں۔ اس لئے اگر فن کار کے ہاں ایک خاص نقش نسبتاً زیادہ ابھرا ہے تو اس کی وجہ فن کار کی خارجی زندگی کے ان حالات و واقعات میں تلاش کرنی چاہیے جن کے باعث اس عمل غواصی کو ایک خاص جہت عطا ہوئی۔ ایک ایسی جہت جو بالآخر اسے اس نقش تک لے گئی۔ یوسف ظفر کے ہاں روشنی کی خواہش بے حد نمایاں اور حرکت کی آرزو بے حد شدید ہے اور اس خواہش کا یقیناً اس کی ابتدائی زندگی سے کوئی گہرا تعلق ہے۔ روشنی کے لئے ایک تیز خواہش کا مطلب سوائے اس کے کچھ نہیں کہ وہ تاریکی سے خوف زدہ ہے اور حرکت کے لئے شدید آرزو اس بات پر دال ہے کہ بے حسی، انجماد اور ٹھہراؤ میں اسے اپنی موت نظر آتی ہے۔ یوسف ظفر کے ہاں اس خوف کا باعث کیا ہے؟ اس سوال کا جواب ہمیں اول اول" زندان" کے دیباچے میں ملتا ہے۔ یوسف ظفر لکھتے ہیں:

"۲۲ جولائی ۱۹۲۹ء کا دن میری زندگی کا ایک یادگار دن ہے۔ والدِ گرامی تو خیر علیل تھے ہی اور ہم لوگ ان کی زندگی سے ہاتھ دھو چکے تھے لیکن میری ہمشیرہ جو مجھ سے عمر میں پانچ سال بڑی تھیں ان کے لمحاتِ واپسیں کو دیکھ نہ سکیں اور قلب کی حرکت بند ہونے سے والدِ گرامی کے ہمراہ دارِ آخرت کو سدھاریں۔ یہ دو ہستیاں جو میری اولین محبت کی یادگار تھیں بیک وقت مجھ سے اس طرح چھن گئیں کہ میں دم بخود ہو کر رہ گیا۔ یہ سب سے پہلی نظم اس لرزہ خیز حادثے کی پیداوار تھی۔"

بعض اوقات ہوا کا ایک معمولی تھپیڑا بھی بادل کے رخ کو موڑ دیتا ہے اور یہ تو بہت بڑے حادثات تھے جن سے پندرہ برس کا ایک نوجوان نبرد آزما ہوا۔ اس نے دو برس تک اپنے والد کو مرضِ موت میں ایڑیاں رگڑتے ہوئے دیکھا اور پھر اس کی عزیز ترین ہمشیرہ بھی والد کے ساتھ ہی رخصت ہو گئی۔ یکایک جیسے دو چراغ بجھ گئے۔ ایک ہنستا بستا گھر اجڑ گیا۔ دو ہستیاں جو یوسف ظفر کی ابتدائی زندگی میں محبت، رفاقت اور روشنی کا منبع تھیں، یکایک دھڑکتی ہوئی زندگی سے کٹ کر منجمد اور بے حس لاشوں میں تبدیل ہو گئیں اور پھر انھیں حیرت سے پھٹی ہوئی آنکھوں کے سامنے قبر کی تاریکیوں میں اتار دیا گیا۔ چنانچہ اگر اس حادثے نے شاعر کے ذہن اور قلب پر گہرے اثرات مرتسم کئے۔ اور اسے انجماد اور تاریکی سے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے متنفر کر کے روشنی کا والہ و شیدا اور حرکت کا متمنی بنا دیا تو یہ کوئی اَنہونی بات نہیں تھی۔ "زندان" اور "زہرخند" میں یوسف ظفر کے ہاں جو دیواریں، چٹانیں، سائے اور زنجیریں ابھری ہیں۔ براہِ راست موت اور قبر کے زندان سے متعلق ہیں اور اس خاص زاویئے سے بھی ان کا مطالعہ ہونا چاہئیے۔

یوسف ظفر کی نظموں میں حرکت اور حرارت کے عناصر مختلف مظاہر میں متشکل ہو کر اور مختلف ذہنی کیفیات کا لبادہ اوڑھ کر برآمد ہوئے ہیں۔ پہلے حرارت کے عناصر کو لیجئے۔ یوسف ظفر کے ہاں حرارت ایک وسیع ترکیفیت ہے جس میں آنچ، نور، تمازت اور رنگ سب کچھ شامل ہے۔ چاند، سورج، تارے، آگ اور آگ کے شعلوں سے ان کی نظمیں لبریز ہیں۔ روشنی اس کے ہاں زادِ راہ بھی ہے اور منزلِ مقصود بھی اور وہ ایک اندرونی ابال اور تموج کے تحت پروانہ وار اس کی طرف اڑا چلا جاتا ہے۔ مجموعی اعتبار سے روشنی کے دو پہلو یوسف ظفر کی نظموں میں نمایاں

ہیں۔ایک پہلو تو اس آگ کی صورت میں ابھرا ہے جو اس کے دل کے اندر موجود ہے نیز جو لہو بن کر اس کی رگ رگ میں دوڑ رہی ہے۔ یہ آگ اسے آگے بڑھنے اور ماحول کی ان تاریکیوں کو دور کرنے کی تحریک دیتی ہے جو اسے چاروں طرف مسلط دکھائی دیتی ہیں۔ یہ چند مثالیں اس کے ثبوت میں پیش کی جاسکتی ہیں:

اب مرا عزم ہے فولاد کی مضبوط چٹان
اب یہاں کانچ کی تلواریں نہیں رہ سکتیں
اب میں خود آگ ہوں ہر شے کو جلا سکتا ہوں
مجھ سے اب ہاتھ اٹھالو کہ میں جا سکتا ہوں

—— "زنداں"

آج میں دیکھ رہا ہوں مرے دم میں دم ہے
میرے ہاتھوں میں سکت ہے مرے سانسوں میں شرار
....
ابھی اکسا کے دکھا دوں گا چراغِ مشرق

—— "مشورہ"

تیرگی میں کانپتے شعلے کئی
چونک اٹھتے ہیں نگاہوں میں مری

—— "حیاتِ رائیگاں"

تیز شعلے مری آوازوں کے
گنبدِ چرخ سے ٹکراتے تھے
اور بہہ جاتے تھے پانی کی طرح

—— "ملاقاتیں"

خون کھولا جا رہا ہے کیا کروں
پیچ و خم کھاتا ہوا نیلا دھواں
روح پر منڈلا رہا ہے کیا کروں

....

دائرے پھیلے ہوئے ہیں دور تک
جس طرح لَو دوڑتی ہے نور تک
حل ہوا جاتا ہوں میں گرداب میں
جل رہا ہے دل کے ایوانوں میں عود
گیت ہیں یوں ذہن کے سیلاب میں
جس طرح گاتا ہو کوئی خواب میں
بے صدا، بے لفظ، بے ساز و سرود

—— "ولولے"

پھر چلی لہر حرارت کی مرے سینے سے
پھر دھواں بن کے اٹھا درد مری آنکھوں میں

—— "آنسو"

ان مثالوں کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ یوسف ظفر کا باطن ایک آتشیں سیل کی آماجگاہ ہے اور آتشیں سیل جب اس کے سانس میں ڈھل کر نکلتا ہے تو شرارے بن جاتا ہے، جب نگاہوں کے ذریعے خارج کی دنیا تک پھیلنے لگتا ہے یا جب آواز کے زیر و بم میں دوسروں تک منتقل ہوتا ہے تو شعلہ بن جاتا ہے اور جب درد کے زیر اثر پلکوں پر نمودار ہوتا ہے تو ایک جلتے ہوئے آنسو کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ گویا یوسف ظفر کی ساری شخصیت کا اظہار آگ اور روشنی کے ذریعے ہوا ہے۔ اور یہ آگ اور روشنی اس اندرونی ابال اور تموج کا پرتو ہے جو اس کی روح اور خون میں جاری و ساری ہے۔

یہ روشنی کا ایک پہلو تھا۔ دوسرا پہلو ان چمکتے دمکتے عناصر کی صورت میں ابھرا ہے جنھیں یوسف ظفر نے اپنی مخصوص افتادِ طبع کے باعث دوسرے عناصر سے بار بار الگ کر کے دکھایا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یوسف ظفر ساری بات ہی روشنی کی زبان میں کرتا ہے اور روشنی کے مظاہر ہی کو ذاتی تاثرات اور خارجی واقعات کی تفہیم کے لئے استعمال کرتا ہے۔ مثلاً دیکھئے:

ہر ایک سمت حقائق کے ٹمٹماتے چراغ

ہر ایک سمت ستاروں کی داستان قدیم
—— "مستقبل"

مشرقی لاوے سے ابھرا کھولتے تانبے کا تاش
جیسے باغی کا تخیل یا سوا نیزے پہ لاش
لاش صدیوں کے ستم کی آگ میں جلتی ہوئی

....

گرم رَو، گرداب گوں، گستاخ روحوں کا جلوس
جن کی آنکھوں میں چراغاں جن کے چہرے آبنوس
جن کی فطرت میں بغاوت جن کی باتیں آہنی
—— "جنگ"

وہی چراغ تھے تاروں کی اوٹ میں روشن
جو آج چاند کی کرنوں کے ساتھ رقصاں ہیں
وہی چراغ جلاتے ہیں آرزو کے چراغ
جو حسن کی نگہِ ناز میں فروزاں ہیں
—— "سوز و ساز"

آسماں اطلس و کمخواب کا سیلِ رخشاں

....

میری دنیا کے تراشے ہوئے رنگیں شعلے
رقص کرتی ہوئی گاتی ہوئی دوشیزائیں
—— "سفر"

کبھی دیکھا ہے کہ لوہے کے پگھلتے شعلے
ایک ہی رو میں لڑھکتے ہوئے ڈھل جاتے ہیں
اور اک سرخ سی تابندہ درخشندہ لکیر
چھوڑ کر اپنا ہر عنوان بدل جاتے ہیں —— "میرے نغمے"

یہ اور ان کے علاوہ درجنوں دوسری مثالیں اس بات کا ثبوت ہیں کہ یوسف ظفر اپنی بہت سی نظموں میں ایک مجسم "آنکھ" کی طرح ابھرا ہے اور اسی لئے اس کو زندگی کی راہوں میں ہر چمکتی ہوئی چیز اپنی طرف متوجہ کرتی ہے بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ اس کی نظریں سب سے پہلے اشیاء کی تابندگی اور چکاچوند کی طرف منتقل ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر وہ جب اپنی محبوبہ کا ذکر کرتا ہے تو آتشیں گالوں، نظر کی سیال بجلیوں، معطر لیکن گرم سانسوں، کہکشاں ایسی لچکتی انگلیوں اور چاندی کی سی باہوں کا ذکر کرتا ہے اور محبوبہ سے قربت کو دراصل شعاعوں سے قربت کا مترادف قرار دیتا ہے۔ اسی طرح آتی بھری کائنات میں چاند، ستارے، چراغ اور شعلے ہی سب سے پہلے اسے اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خارجی ماحول کے ساتھ اس کا تعلق ایک بڑی حد تک "آنکھ" کا رشتہ ہے اور اگر اس کے اور کائنات کے درمیان سے "بصارت" کا عنصر خارج کر دیا جائے تو پھر یہ شاید اس کی موت کے مترادف ہو۔ چنانچہ جب اسے اپنی شخصی آزادی کے چھن جانے کا خطرہ محسوس ہوتا ہے تو اسے یوں لگتا ہے جیسے کوئی اس کی بصارت چھین رہا ہے۔ "مشورہ" میں یہی کیفیت رمزیہ انداز میں اس طرح ابھری ہے:

ہاں مجھے اندھا بنا دو مجھے اندھا کر دو
میری آنکھوں کے جھروکوں کو بنا دو ویراں

....

میرے احساس کے صیقل شدہ آئینے پر
اس طرح کورضمیری کا دھواں پھیلاؤ
کہ شبِ ماہ تو کیا لپکے ہوئے شعلے بھی
ان کے نکھرے ہوئے سینوں پہ نظر آ نہ سکیں

یوسف ظفر کے ہاں بصارت کو اس درجہ اہمیت حاصل ہے کہ "صدا بہ صحرا" کے آخر میں جب اسے چاروں طرف سے اندھیرے کی یلغار بجھانے لگتی ہے تو وہ خود کو ایک اندھے بھکاری کی صورت میں پاتا ہے اور ایک پوری نظم ایک نابینا فقیر سے مخاطب ہو کر لکھ دیتا ہے۔ اسی طرح "زنداں" میں ایک جگہ اس نے ساری کائنات کو محض اپنی نگاہ کا کرشمہ قرار دیا ہے:

تحیرات کا گلشن، نمو کا گورستان

یہ کائنات یہ لیل و نہار یہ افلاک
یہاں کے سارے سفید و سیاہ و سرخ و کبود
معابد اور تراشے ہوئے بتوں کے خدا
مری نگاہ نے بخشی ہے زندگی ان کو
مری نگاہ نہیں ہے تو ان میں خاک نہیں

——"معیارِ حسن"

زرتشت کے ہاں جیسا کہ پہلے بھی ذکر ہوا، روشنی کے مقابلے میں تاریکی کا وجود ابھرا ہوا ملتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ روشنی کا وجود تاریکی کے بغیر ثابت ہی نہیں ہو سکتا۔ پھر ان دونوں میں ایک ازلی اور ابدی تصادم بھی کارفرما ہے جو انسانی حسیات پر ہر لحظہ اثر انداز ہوتا رہتا ہے۔ یوسف ظفر کے ہاں انوار پرستی کا رجحان اس قدر قوی ہے کہ اسے قدم قدم پر تاریکی اور اس کے مظاہر سے خوف محسوس ہوتا ہے کہ وہ کہیں "روشنی" کو نگل نہ جائیں۔ جیسا کہ شروع میں کہا گیا، یوسف ظفر کے ہاں تاریکی کا خوف دراصل ان حادثوں سے متعلق ہے جو اس کی ابتدائی زندگی میں رونما ہوئے تھے اور جس کے باعث اس کی دو عزیز ہستیاں قبر کی تاریکیوں میں گم ہو گئی تھیں۔ چنانچہ جہاں ایک طرف یوسف ظفر کے ہاں "روشنی" کی لگن بہت تیز ہے وہاں دوسری طرف اسے سائے، دھوئیں اور کہرے کے وجود سے دہشت بھی محسوس ہوتی ہے۔ "زنداں" کے دیباچے میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

"۲۳ جولائی کا دن ۱۹۳۵ء میں پھر ایک تاریخی حیثیت اختیار کر گیا۔ والدہ محترمہ لاہور کے لیڈی ولنگٹن ہسپتال میں زیرِ علاج تھیں۔ اسی دن انھوں نے انتقال فرمایا۔ ممکن ہے کسی سال کی یہی تاریخ میری موت کا پیغام بھی لائے۔"

موت کا یہ خوف شاعری کی زبان میں تاریکی، سائے دھواں اور کہرے کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور یوسف ظفر اپنی زندگی کی روشنی کو موت کے ان عفریتوں سے بچائے بڑھے چلے جاتے ہیں۔ اگرچہ ان کے دل میں یہ خطرہ بھی کھٹکتا ہی رہتا ہے کہ کہیں کسی روز تاریکی ان پر بھی مسلط نہ ہو جائے اور وہ بھی ہمیشہ ہمیشہ کے لئے قبر کی آغوش میں نہ چلے جائیں۔ دیکھئے :

میرے 'زنداں'، مرے اس جامۂ سنگیں کو محیط

دیکھ وہ کہرے کے پردے، وہ دھوئیں کے بادل
ناتواں نظریں انھیں پار نہیں کر سکتیں
یہ دھند لکے یہ خنک سایوں کے میلے آنچل

"زندان" ——

تیرگی پھیل چکی، کس کو نظر آتا ہے
ہر طرف ایک دھواں دھار گھٹا چھائی ہے
روشنی کوئی نہیں چرخ کی درزوں سے مگر
میں سمجھتا ہوں مری آنکھوں میں بینائی ہے

"کھنڈر" ——

مجھے ان سایوں نے دیوانہ بنا رکھا ہے
ذہن میں سائے ہیں آنکھوں میں کئی سائے ہیں
کانپتے سائے، لرزتے ہوئے کالے سائے
کیا کبھی کوئی لپکتا ہوا رنگیں شعلہ،
مجھے ان سایوں سے آزاد نہ کر پائے گا؟

"اوہام" ——

راستے پر کئی سنسان، سبک سر سائے
میری آہٹ پہ اچک کر مجھے یوں دیکھتے ہیں
جس طرح گھات میں دشمن کوئی گھبرا جائے

"سفر" ——

یوسف ظفر کی نظموں میں روشنی اور تاریکی کے تصادم کی یہ داستان بہت طویل ہے اور قاری بڑی آسانی سے روشنی اور آگ کے لئے شاعر کی محبت اور تاریکی اور اس کے مظاہر کے لئے شاعر کی نفرت اور خوف کو برہنہ دیکھ سکتا ہے۔ لیکن یوسف ظفر کی نظمیں محض تصویر کے اسی ایک رخ کو پیش نہیں کرتیں۔ ان میں "حرارت" کے ساتھ ساتھ "حرکت" کی بھی فراوانی ہے۔ گویا زرتشت اور برگساں یکجا ہو گئے ہیں اور یوسف ظفر نے زندگی کو آنکھ کے علاوہ کان سے

پہچاننے کی بھی کوشش کی ہے۔ یوں حرکت، روانی، چاپ، چیخ اور طوفان کے لئے یوسف ظفر کی یہ خواہش بھی ان ابتدائی حالات ہی سے متعلق ہے جن کا اوپر ذکر ہوا۔ موت بیک وقت روشنی کا گل ہو جانا بھی ہے اور حرکت کا تھم جانا بھی۔ چنانچہ جس طرح یوسف ظفر روشنی کا والہ وشیدا اور تاریکی کا دشمن ازلی ہے اسی طرح وہ حرکت روانی اور دھڑکن کو زندگی کا مظہر اور انجماد' خاموشی اور سکوت کو موت کا مترادف قرار دیتا ہے چنانچہ یوسف ظفر کے ہاں آواز کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ زندگی کے گہرے سناٹوں میں اسے قدموں کی چاپ سنائی دیتی ہے یا کم از کم سناٹے کی یک رنگی سے گھبرا کر وہ اس چاپ کو خود ہی جنم دے ڈالتا ہے اور یوں خود کو بڑھتی ہوئی ذہنی بے حسی اور انجماد سے بچا لیتا ہے۔ یہ چاپ کبھی تو شاعر کے ہمزاد کی چاپ ہے اور کبھی ارتقا پا کر بنی نوع انسان کے بڑھتے ہوئے قدموں کی چاپ بن جاتی ہے اور لامحدود سناٹے کو اپنے آہنی قدموں سے توڑ کر رکھ دیتی ہے۔ یوسف ظفر کو اس چاپ سے بے پناہ انس ہے۔ کیوں کہ اس چاپ کی ہمراہی میں اسے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وہ تنہا نہیں بلکہ ایک بڑھتے اور لپکتے ہوئے جم غفیر کا ایک بڑا حصہ ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یوسف ظفر انجماد، بے حسی، سناٹے اور ٹھہر جانے کی ہر کیفیت سے خوف زدہ ہے۔ جیسے اگر وہ ایک بار رک گیا تو پھر سناٹے کے "زندان" سے کبھی باہر نہ آسکے گا۔ چنانچہ تڑپتی اور دھڑکتی ہوئی زندگی کا مظہر ہونے کی حیثیت سے وہ ہر اس رکاوٹ سے برسر پیکار نظر آتا ہے جو اس کی روانی اور تحرک کو روکنے کی کوشش کرتی ہے۔ اسی لئے اسے دیواروں، زنجیروں اور گھڑی کی سوئیوں وغیرہ سے نفرت ہے جو اسے رسوم، عقائد اور وقت کے بندھنوں میں اسیر کرنے کے درپے ہیں۔ اسے اپنی آزادہ روی اور آوارہ خرامی اس قدر عزیز ہے کہ وہ کئی بار محبت کی لطیف اور نازک زنجیروں سے بھی متنفر ہو جاتا ہے اور انھیں توڑ پھوڑ کر ایک آزاد پنچھی کی طرح اڑ جانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ گرد سے بھی متنفر ہے کہ گرد جمود اور بے حسی کی ہمزاد ہے اور اشیا کو اپنی دبیز تہہ سے ڈھانپ کر موت سے قریب کر دیتی ہے۔ پھر وہ سردی سے بھی متنفر ہے کہ سردی میں منجمد کر دینے کی خاصیت ہے اور انجماد کا دوسرا نام ہے۔ یوسف ظفر کی نظموں کے یہ چند ٹکڑے ان تمام گذارشات کے ثبوت میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔ پہلے "چاپ" اور "آواز" کے نمونے دیکھئے:

گھوم کر آتی ہیں آوازیں قریب و دور سے

راہ میں منہ زور سناٹوں سے ٹکراتی ہوئی

. . . .

سنسناتی نرم آوازیں ، مہین و شرمگیں
کھیلتی، رکتی، تھرکتی ، ناچتی، گاتی ہوئی

——— ”آوازیں“

مری نگاہ کی آئینہ دار ہے دنیا
وہ پیڑ ٹوٹ کے مجھ سے لپٹنا چاہتا ہے
یہ واقفِ غم و آلام ہے کوئی نغمہ
دبے دبے جو مرے پیچھے پیچھے آتا ہے

——— ”مایوسی“

آریاؤں کے جواں قافلے وہ آتے ہیں
کارواں بڑھتے ہیں دل توڑتے کہساروں کے
ان کے قدموں کے دھماکوں سے لرزتے ہیں پہاڑ
ان کی آنکھوں میں تصور میں سمن زاروں کے

——— ”انصاف“

کچھ اس طرح سے یہ محسوس کر رہا ہوں میں
کہ تھم گیا ہے یکایک کہیں تھکا ہارا
وہ وقت جس کا ٹھہرنا نہیں قیامت ہے

. . . .

خدا کرے کہ کوئی ٹوٹتا ہوا تارا
فضائے تار میں آواز نور پھیلا دے

——— ”جمود“

یہ سوچتا ہوں کوئی ٹوٹتا ہوا تارا
زمیں کے گھومتے پہیے سے آ کے ٹکرائے

اور اس کے پرزے اڑیں جب تو لطف آجائے

— "فرصت کے لمحے"

حرکت، روانی اور چاپ کے لئے یہ شدید خواہش یوسف ظفر کی لاتعداد نظموں کا موضوع ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس نے ان حقائق، مظاہر اور رکاوٹوں کا بھی بار بار ذکر کیا ہے جو زندگی کی حرکت اور روانی کو ختم کر دینے کے درپے ہیں۔ یہ رکاوٹیں جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، دیواروں، زنجیروں، گرد اور سردی سے متعلق ہیں۔ دیکھئے:

میرے کمرے کی انگیٹھی میں بھڑکتے شعلے
اور باہر مری دیواروں سے لڑتی بوچھار
حُسن و الفت کی ملاقات مگر دیواریں
ہاں یہ دیواریں تو ہر راہ میں اٹھ جاتی ہیں

— "یاد"

ادھر وہ قوس ہے محراب اور گنبد کی
ادھر زمین کی قوس آسماں کی قوس کے ساتھ
ادھر جبیں تری، ابرو ترے، تری پلکیں
فغاں، کہ قوسوں کے چکر میں کھو گیا ہوں میں

— "قوسیں"

مجھ کو محسوس یہ ہوتا ہے گھڑی کی باہیں
میری گردن میں حمائل ہیں ازل کے دن سے
اور ہر روز کی اس گردشِ ہموار کے ساتھ
یہ گرفت اور کڑی ہوتی چلی جاتی ہے

— "موت"

اف دریچے کا وہ پردہ لرزا
اور اک گرد کا طوفان اٹھا
مجھ کو آغوش میں لینے کے لئے — "زندگی"

کھڑکیاں بند کرو سرد ہوا آتی ہے
کوہساروں کی سسکتی ہوئی بے مہر ہوا
کپکپا دیتی ہے اس ظلمتِ شب میں مجھ کو
منجمد کرتی چلی جاتی ہے میرے دل کو ـــــ "سہارا"

حرکت اور تڑپ کے لئے یوسف ظفر کی خواہش اپنے عروج پر اس وقت پہنچتی ہے جب وہ ہر شے کو گھومتا، تڑپتا اور ناچتا ہوا دیکھنے کی آرزو میں سرشار ہو جاتا ہے۔ یہ خواہش اول اول جامد اور بے حس چیزوں سے متعلق ہے مثلاً سڑکیں، کھمبے، پتھر وغیرہ اور یوسف ظفر انھیں ہانپتے، ٹوٹتے، تھرکتے اور ناچتے ہوئے دیکھتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ یہ اشیاء تو اپنی جگہ جامد اور بے حس ہیں لیکن شاعر کی ذات کا تحرک انھیں یہ خصائص ودیعت کر دیتا ہے اور وہ جاندار اشیاء کی طرح وقت کے ریلوں میں متحرک ہو جاتی ہیں۔ سڑکوں اور کھمبوں کے بعد یہ شاعر درختوں، ہواؤں، تاروں اور برستے ہوئے بادلوں کے تحرک کا ذکر کرتا ہے اور اس تحرک میں بھی اسے اس کی اپنی ذات منعکس دکھائی دیتی ہے۔ اس کے بعد اسے عورت اپنے تمام تر نسوانی حسن، جاذبیت اور نکھار کے ساتھ ایک "رقاصہ" کے روپ میں نظر آتی ہے اور اس کے تھرکتے ہوئے قدموں اور لچکتی ہوئی باہوں سے ہم آہنگ ہو کر خود بھی رقص کا جزو لاینفک بن جاتا ہے۔ یوسف ظفر کی لاجواب نظم "رقص" اس کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہے۔ اور پھر آخر میں تو تحرک اور رقص کی یہ خواہش ساری کائنات کا احاطہ کر لیتی ہے:

رقص پیہم رقص، بے آغاز بے انجام رقص
ہاں یوں ہی اے گردباد ـــــ اے گردشِ ایام رقص
رقص ـــــ تقدیرِ تغیر ـــــ رقص جانِ زندگی

ـــــ "جنگ"

روانی، تڑپ اور حرکت کی اس خواہش نے یوسف ظفر کی نظموں کے عام اسلوب کو بھی متاثر کیا ہے۔ مثلاً اس کے ہاں خطابت کا انداز بہت واضح ہے۔ اس کی بہت سی نظموں میں شاعر کسی نہ کسی کو مخاطب کر کے بات کرتا نظر آتا ہے لیکن یہ خطابت اردو نظم کی روایتی خطابت سے قطعاً مختلف ہے کیوں کہ اس کا تعلق عوام یا انبوہ سے نہیں بلکہ شاعر کی اپنی ذات سے ہے۔ بالعموم

یوسف ظفر اپنے آپ کو مخاطب کرتا ہے اور بات کرتے ہوئے اپنے ہمزاد کے وجود کو فرض کر لیتا ہے ۔ یہ بات بھی دراصل اس تنہائی کے خوف کا نتیجہ ہے جو ابتدائی ایام میں بعض حادثات کا سہارا لے کر اس کے سامنے ایک ڈائن کی طرح آکھڑی ہوئی تھی اور جس سے یوسف ظفر آج تک گریزاں ہے ۔ پھر یوسف ظفر کی بہت سی نظموں میں ایک ڈرامائی انداز بھی ابھرا ہے ، مثلاً "خلش احساس"، "کنایہ"، "احساسِ قدر"، "پاداش"، "سیاست"، "غزل" وغیرہ میں یہ ڈرامائی انداز بھی تنہائی سے فرار حاصل کرنے کی خواہش پر دال ہے ۔ اس کے علاوہ اس کی نظموں کے عام مصرعوں میں بھی بعض ہم وزن الفاظ کی تکرار، تھرکتے اور بڑھتے ہوئے قدموں ہی کی یاد دلاتی ہے ۔ حرکت اور تڑپ کی یہ مختلف صورتیں ہیں جو یوسف ظفر کی شخصیت کے بعض چھپے ہوئے پہلوؤں کو منظرِ عام پر لاتی ہیں ۔

"زندان" اور "زہرخند" کا یوسف ظفر ایک ایسا انسان ہے جو اپنی ذات کی قندیل سے کائنات کو روشن کرنے اور اپنی شخصیت کے تحرک سے خارج کے انجماد کو ختم کرنے کی سعی کرتا ہے اس سعی میں ایک برہنہ جذبہ واضح تیقن میں لپٹا ہوا نظر آتا ہے ۔ بے شک اسے قدم قدم پر موت اپنی مختلف صورتوں میں راستہ روکے دکھائی دیتی ہے ۔ تاہم اس سے اس کا عزم قطعاً متزلزل نہیں ہوتا اور وہ ایک انتھک جذبے کی ہمراہی میں بڑھتا چلا جاتا ہے ۔ چنانچہ ان مجموعوں کی نظموں میں مستقبل سے بڑی سہانی امیدیں وابستہ ہیں ۔ جیسے کوئی یہ سمجھے کہ وہ اپنی ذات کی قندیل لے کر نکلا ہے تو اس چراغ سے اور بھی چراغ جلتے چلے جائیں گے اور پھر ایک روز سارا عالم بقعۂ نور ہو جائے گا ۔ یہ تیقن، یہ خود اعتمادی اور اس کے ساتھ جذبے کی تندی اور شدت "زندان" اور "زہرخند" کی نظموں کا طرۂ امتیاز ہے لیکن "صدا بصحرا" میں (جو سولہ برس بعد چھپی ہے) قاری کو فی الفور یوسف ظفر کے ہاں ایک نمایاں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے ۔ اب حقائق سے متصادم ہونے اور ابدی تاریکیوں ، دیواروں اور چٹانوں سے مسلسل سر پھوڑنے کے عمل نے جذبے کی تندی میں اعتدال پیدا کر دیا ہے ۔ وہ اب محسوس کرنے لگا ہے کہ اس کی ذات کی قندیل تو اتنی بڑی اور تاریک کائنات میں محض ایک ننھے سے نقطے کی حیثیت رکھتی ہے اور یہ روشن نقطہ اندھیرے کی مسلسل یلغار کے سامنے سمٹتا چلا جا رہا ہے ۔ چند لمحوں کی بات ہے اور پھر یہ نقطہ ان ابدی تاریکیوں اور یہ دھڑکن ان سناٹوں میں گم ہو جائے گی جن سے وہ اب تک گریزاں تھا ۔ گویا انسانی مساعی

کی شکست کا احساس اب شاعر پر منڈلا رہا ہے اور اس کی خود اعتمادی اور تیقن کا جذبہ ایک بپھرے ہوئے جذبے کی طرح اپنی ذات کی آغوش میں سمٹنے لگا ہے۔ نتیجۃً "صدا بصحرا" میں جوش اور ولولے کی بجائے کرب اور کسک نے جنم لیا ہے اور یوسف ظفر کی نظموں میں ایک ایسی گہرائی، ایک ایسا عمق پیدا ہو گیا ہے جو عظیم شاعری کا لازمی عنصر ہے۔ شکست اور غم سے احساسات نازک اور لطیف تر ہو جاتے ہیں اور شاعر زندگی کی گہرائیوں تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔ گویا ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب فن کار فن کے وسیلے سے عرفانِ ذات کے مدارج تک پہنچ جاتا ہے اور اس پر زندگی کی بے بضاعتی اور کائنات کی "بے مقصدیت" ایسے راز منکشف ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ راستہ شکست اور غم کی تاریکیوں سے ہو کر جاتا ہے اور ان تاریکیوں سے مس کئے بغیر شاعر کو وہ آئینہ میسر آ ہی نہیں سکتا جس میں زندگی اور کائنات اپنے اصلی روپ میں منعکس دکھائی دیتی ہے۔ "صدا بصحرا" میں یوسف ظفر کے احساسِ شکست نے اسے وہ مقام عطا کر دیا ہے جسے جوش ولولے اور تحریک کی بے پناہ خواہش نے نظروں سے اوجھل کر دیا تھا۔ چنانچہ اب وہ لکھتا ہے :

گئی، مٹی، گل ہوئی وہ نازک سی لَو جو سینے میں ناچتی تھی
وہ لَو جو تابانی نظر تھی۔
جو دل کے تاروں کو چھیڑتی تھی

ـــــ "زندگی"

جمی رہی مرے چہرے پہ گردِ فکرِ حیات
بجھا رہا مرے سینے میں آرزو کا چراغ
نہ سرخوشی نہ تمنا نہ ہاؤ ہو کا دماغ
نہ اب وہ آنکھ میں شوخی رہی نہ بات میں بات

ـــــ "تکمیل"

تمام عمر کی اس کاوشِ طلب کا حصول
مری طبیعتِ مردہ، مری نگاہِ ملول

ـــــ "اعادہ"

پھدکتا تھا چڑیوں کی مانند بچپن

چمکتا تھا، اڑتا تھا، طوطوں کے ہمراہ، بگلوں کی صورت
فضا میں چھاتا تھا نغموں کی دھوم میں
کہ سب جن پہ جھومیں

وہ خوابوں کے سم سم، الہ دین کے جن، مسرت کی رم جھم کے دن اب کہاں
جوانی کی اک دھوپ سے اڑ گیا، روپ، بہروپ باقی ہے نوحہ کناں

"فرار"

کہاں گئے وہ مرے دن وہ رس بھری راتیں
وہ آرزوئیں، وہ جلوے، وہ مہر و ماہ وہ نور

"منزلیں"

مرے قریب نہ آئیں حصار موت میں ہوں
مرے وجود میں اک رقص کارفرما ہے
مرے خیال کی رنگین محفلوں پہ نہ جا
مرا خیال بھی تنہا، نظر بھی تنہا ہے

"انتباہ"

جنازوں پہ روتے ہوئے ہم نشینو، اٹھو مسکراؤ
یہ مٹی ہے بوسیدہ، بے کار مٹی، ٹھکانے لگاؤ

"بقا"

بظاہر ان ٹکڑوں میں شاعر کا احساس شکست سطح پر ابھرا ہوا نظر آتا ہے لیکن فن کے سفر میں یہ ایک ضروری مقام ہے اور اسے ویدانت کی زبان میں "بیراگ" کا نام دیا گیا ہے۔ یعنی جب فنا، بے ثباتی اور بے بضاعتی کا احساس جنم لیتا ہے اور انسان پر ایک گہرا غم مسلط ہو جاتا ہے۔ یوسف ظفر کے ہاں اس ذہنی کیفیت کی نمو ایک اور اعتبار سے بھی غور طلب ہے۔ وہ اس طرح کہ "زنداں" اور "زہرخند" میں یوسف ظفر کے ہاں ایک کہرام سا برپا تھا۔ یہ کہرام جو دراصل تند اور تیز خواہشوں کا کہرام تھا اس کی نظروں سے اس اصلی روشنی کو چھپائے ہوئے تھا جو اس کی روحانی طلب کی منزل تھی اور جسے اس نے بار بار ایک آنے والی سحر کا نام دیا تھا۔ لیکن "صدا بصحرا" تک آتے آتے

خواہش کا یہ طوفان سرد پڑ گیا۔ دل کے شعلے بجھ سے گئے اور جب روشنی کی چکا چوند ماند پڑی تو باہر کی کائنات ایک عجیب سی پُراسرار اور غیر مرئی روشنی میں ڈوبی ہوئی نظر آنے لگی۔ اسی کیفیت کو یوسف ظفر نے اپنی لازوال نظم "نیل کی شہزادی" کا موضوع بنایا ہے اور قطعاً غیر شعوری طور پر تاریخ کی علامتوں کا سہارا لے کر اپنی روح کی داستان کو پیش کر دیا ہے۔ جسم تمام رات خواہش کے تنور میں جلنے کے بعد جب موت سے قریب آجاتا ہے تو عین اس وقت سحرا سے ایک ایک کر دیکھنے لگتی ہے۔ یہی کیفیت "صدا بہ صحرا" کی بہت سی نظموں کا موضوع ہے اور شاعر کے ایک بے حد قیمتی روحانی تجربے کو بیان کرتی ہے۔ غالباً اردو نظم میں یہ پہلا موقع ہے کہ شاعر نے مادی اشکال کے پس منظر میں اس لازوال روشنی کا پرتو دیکھا ہے جو عارفوں اور ویدانتیوں کو حاصل ہوتا ہے۔ اس روشنی کی آمد کو شاعر اس طرح بیان کرتا ہے:

شفق کی دلہن جھانک کر دیکھتی ہے
مجھے دیکھتی ہے
مرے دل کے بجھتے ہوئے شعلوں کی بیکار پرواز کو دیکھتی ہے
کہ یہ زندگی جو ودیعت ہوئی تھی کہ ہر سمت سیلاب نغمہ بہا دے
حصولِ مسرت کی خاطر ہر اک سنگِ خارا کو اک مرمریں بت بنا دے
وہ بت جو ہر اک تان پر مسکرا دے ہر اک سمت سیلابِ نغمہ بہا دے
مگر اب یہی زندگی بجھ رہی ہے زمانے کے بے تاب آبِ رواں میں
شفق کی دلہن جھانک کر دیکھتی ہے
کسے دیکھتی ہے؟ — مجھے دیکھتی ہے!

— "شکایت"

اور پھر جب وہ اس زوالِ روشنی سے متعارف ہوتا ہے تو اس نادر روحانی تجربے کو یوں بیان کرتا ہے:

میں کب سے اس چاندنی میں بیٹھا ہوں جیسے پتھر کا کوئی بت ہو
مرے بدن، مری سرد آنکھوں، مرے لبوں، میرے بازوؤں میں
جیسے چلی جا رہی ہیں کرنیں

کہ جیسے مجھ کو ٹٹولتی ہوں
کہ جیسے غصے سے بولتی ہوں

مرے خدا ـــــ میرے دل کا ارماں نہ سرد سکوں کی روشنی ہے
نہ گرم جسموں کی چاندنی ہے
نہ میں کسی مسندِ معلیٰ کا خانقاہی
کہ جس سے حاصل ہو کج کلاہی
مرے لئے جیسے تیری دنیا میں کچھ نہیں ہے
بس ایک یہ چاندنی ہے جس کی ادائے بیگانہ بھا گئی ہے
جو میرے دل پر، مری نظر پر، مری تمنا پہ چھا گئی ہے
مرے خدا ـــــ تو ہر ایک دل کی پکار سنتا ہے، میری سن لے
مرے بھی دامن کو اپنی اس چاندنی سے بھر دے
یہ چاندنی لازوال کر دے

ـــــ "ارمان"

"صدا بہ صحرا" میں یوسف ظفر ایک ایسے مقام پر کھڑا دکھائی دیتا ہے جہاں ایک طرف اس کے دل پر تاریکیاں مسلط ہو رہی ہیں اور وہ دیواریں اور زنجیریں جن سے اس نے تمام عمر ایک کبھی نہ ختم ہونے والی جنگ لڑی تھی، اب لحظہ بہ لحظہ اسے موت کے شکنجے میں جکڑتی چلی جا رہی ہیں اور دوسری طرف اسے ایک ایسی انوکھی روشنی نظر آنے لگی ہے جو روح کے لطیف اور آئینہ دل کے شفاف ہونے پر ہی نظر آتی ہے۔ "صدا بہ صحرا" کی نظمیں ان دونوں کیفیات کی آئینہ دار ہیں اور ان میں ایک ایسی کسک، روحانی تجربے کی ایک ایسی دل نواز صورت ابھری ہے جو بہت کم دوسرے شعراء کو عطا ہوئی ہے۔ اسی میں "صدا بہ صحرا" کی عظمت ہے اور یہی بات اس مجموعے کو زندۂ جاوید کر دینے کے لئے کافی ہے۔

قیوم نظر

افسردہ دلی کی ایک مثال

جدید دور سے قبل اردو شاعری میں داخلی کیفیات کے اظہار کا منصب زیادہ تر غزل کے سپرد تھا اور نظم ایک بڑی حد تک خارج کی دنیا سے متعلق نظر آتی تھی۔ نتیجۃً غم اور افسردہ دلی کی وہ تمام کیفیات جو انہماک اور دروں بینی کی مرہون منت ہیں۔ زیادہ تر غزل کے اشعار ہی میں ابھری ہیں۔ دوسری طرف نظم نے قلبی واردات سے بے نیازی کو اس سختی سے اپنا شعار بنایا ہے کہ اس دور کی بیشتر قومی، فطری، انقلابی اور فلسفیانہ نظموں میں ذہن کی کرشمہ سازیوں ہی کا تسلط قائم ہے۔ مثال کے طور پر سودا کی نظم کا رخ خارج کی دنیا اور افراد کی ناہمواریوں کی طرف ہے اور نظیر اکبر آبادی نے سماج کی اجتماعی تحریکات کی عکاسی تک ہی اپنی مساعی کو محدود رکھا ہے۔ اسی طرح مولانا حالی کی نظم قوم کو ابھارنے اور اسے اپنی عظمت رفتہ کا احساس دلانے کے لئے وقف ہے اور اکبر الہ آبادی نے زیادہ تر ان اجنبی رجحانات پر طنز کی ہے جو ان کے اپنے معاشرے پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ پھر جوش ملیح آبادی کی نظم ہے جس کا مقصد خون کی روانی کو تیز کرنا اور قوم کو کسی انقلابی اقدام کی طرف مائل کرنا ہے اور علامہ اقبال نے اپنی نظم کے ذریعے ایک نئے فلسفۂ حیات، قوم کے لئے ایک تازہ لائحہ عمل پر زور دیا ہے۔ چنانچہ چند مستثنیات سے قطع نظر اس دور کے بیشتر نظم گو شعرا یا تو ہجو نگاروں یا طنز نگاروں کی حیثیت سے ابھرے ہیں یا انھوں نے رہبر، قائد اور فلاسفر کے فرائض انجام دیئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ان نظم گو شعرا کے سامنے

خارج کی دنیا اپنی وسعتوں اور بوالعجبیوں کے ساتھ موجود ہے اور ان کا روئے سخن زیادہ تر خارجی مظاہر اور قومی مسائل کی طرف ہے۔ نتیجتہً ان کی نظر اپنی ذات کی طرف اس طور سے منعطف نہیں ہوئی کہ وہ اپنی شخصیت کے تابناک پہلوؤں کو سامنے لاتے یا قلبی واردات کو خارج کی دنیا سے منسلک اور ہم آہنگ کر کے پیش کرتے۔ چنانچہ ان میں سے بیشتر نظم گو شعراء کے ہاں قوم اور وطن کا درد تو ہے لیکن وہ شخصی غم مفقود ہے جو اپنی ذات کی غواصی سے ابھرتا ہے اور جو اپنی کسک اور چبھن کے باعث بالکل علیحدہ دکھائی دیتا ہے۔

خارج کی دنیا اور اس کے مسائل کو شعر کا موضوع قرار دینے کے اس رجحان کے مقابلے میں باطن کی دنیا سے اخذ و اکتساب کا رجحان اردو نظم کے جدید دور میں ابھرا ہے۔ اس کی اہم ترین وجہ غالباً یہ ہے کہ ایک ارتقائی عمل کے تحت نظم میں اخلاق، ضبط، قومی شعور اور تعمیری مقاصد کے رجحان کو ایک نہ ایک دن جذبے اور احساس کی غیر منضبط، بے مقصد اور لچکیلی کیفیت کو ضرور متحرک کرنا تھا۔ بعینہ جس طرح جذبے، احساس اور قلبی واردات کا ہر دور نظم و ضبط اور شعور و عمل کے دور کو کروٹ دیتا ہے۔ دراصل زندگی خود خیر و شر اور تعمیر و تخریب کے تصادم اور انضمام سے عبارت ہے اور زندگی کی مجموعی روانی کے لئے ان دونوں قوتوں کا وجود از بس ضروری ہے۔ کچھ یہی کیفیت شعر و ادب کی بھی ہے کہ یہاں بھی ذہنی نظم و ضبط، جذباتی بے نظمی اور فشار کو اور جذباتی ہیجان شعوری عمل کو کروٹ دیتا ہے۔ اور اس کے نتیجے میں ہر دور کا ادب ایک خاص ڈھب سے متاثر ہوتا ہے۔ چنانچہ جدید اردو نظم میں ایک طویل تعمیری رجحان کا ردعمل کچھ اس طرح نمودار ہوا ہے کہ ہمارے بیشتر نظم گو شعراء سیاحتِ قلب کی طرف مائل ہو گئے ہیں اور ان کی نظموں میں غم، کسک اور افسردہ دلی کی وہ کیفیات نمایاں طور سے ابھر آئی ہیں جو دروں بینی کے عمل کی رہین منت ہوتی ہیں اور جو جدید دور سے قبل کی نظم میں ایک بڑی حد تک مفقود تھیں۔ اردو نظم میں اس افسردہ دلی اور کسک کی ایک نمایاں مثال قیوم نظر کی شاعری ہے اور زیرِ نظر مضمون قیوم نظر کی اسی افسردہ دلی کے تجزیاتی مطالعے کی ایک کوشش ہے۔

جون ۱۹۴۵ء میں اپنی نظموں کے مجموعے "قندیل" کے دیباچے میں قیوم نظر نے شعراء کی دروں بینی کے اس رجحان کے بارے میں لکھا تھا:

"درحقیقت ہر نئے شاعر نے اپنی ایک دنیا الگ بسائی ہے جس میں اس کے اپنے ہی خیالات

اعتقادات محسوسات اور پھر ان میں ہر ایک کے اظہار کے عجیب و غریب استعاروں اور تشبیہوں کے جال بچھے ہیں۔ وہ اپنی اس دنیا میں مگن اور دوسرے کی دنیا سے بے نیاز ہے۔"

یہ بیان نہ صرف اس امر پر دال ہے کہ اردو نظم میں خارجی حقائق اور اجتماعی مسائل کی روایت، غواصی اور دروں بینی کے ایک نئے رجحان میں ڈھل گئی ہے بلکہ اس سے خود قیوم نظر کے اس نقطۂ نظر کا سراغ بھی ملتا ہے جس کے تحت شاعر نے خارجی موضوعات کی بہ نسبت قلبی واردات کو زیادہ اہمیت تفویض کی ہے۔ یہ نہیں کہ قیوم نظر کے ہاں دروں بینی کا رجحان اور اپنی دنیا الگ بسانے کی یہ روش فرار یا عافیت کوشی کے مترادف ہے۔ کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو اس کی نظموں میں سمٹنے، فطرت یا مذہب کی آغوش میں یکسر کھو جانے، خوابوں کی دنیا بسانے یا ایک مصنوعی سی رجائیت اور خندہ پیشانی کا رجحان ابھرتا اور اس کے نتیجے میں جو نظمیں وجود میں آتیں اپنے مزاج اور لہجے کے باعث ان نظموں سے قطعاً مختلف ہوتیں جو قیوم نظر کے مجموعوں میں شامل ہیں۔

ان نظموں میں افسردہ دلی اور غم کی ایک برقی رو دوڑتی چلی گئی ہے جو اس بات پر دال ہے کہ شاعر اپنے ماحول اور زندگی سے احساسی اور جذباتی طور پر منسلک ہے اور اس نے زمانے کے وار کو اپنے دل کی ڈھال پر روکا ہے۔ زمانے، ماحول اور زندگی کے ان چرکوں میں کچھ تو ایسے ہیں جن کا تعلق شاعر کی شخصی زندگی سے ہے اور کچھ ایسے ہیں جو وقت کی ناسازگاری کی پیداوار ہیں لیکن جنھیں شاعر کی حساس طبیعت اور نازک طبع نے آن واحد میں محسوس کر لیا ہے۔ "قندیل" اور بعد ازاں "سویدا" کے دیباچوں میں شاعر نے اپنی زندگی کے ان حادثات کا کوئی ذکر نہیں کیا جو اس کی شاعری پر اثر انداز ہوئے اور جن کے باعث اس کے کلام میں حزن و یاس کی ایک مستقل رو وجود میں آئی۔ قیوم نظر کے کلام کے بارے میں لکھے ہوئے بعض دوسرے مضامین میں بھی ان حادثات کی طرف کوئی اشارہ نہیں ملتا تاہم شاعر کی نظموں میں ان کے نمایاں شواہد ضرور ملتے ہیں لیکن واقعاتی عنصر کی کمی بہر حال موجود ہے اور اس کی تلافی شاعر کے کسی جرأت مندانہ اقدام ہی سے ہوسکتی ہے۔ میں خود شاعر کی داستانِ محبت کو اس کی نظموں سے مرتب کرنے کا کوئی ارادہ نہیں رکھتا۔ تاہم اس کا کیا کیا جائے کہ خود شاعر اس غم، کسک اور ناکامی کو اپنی نظموں سے خارج نہیں کر سکا جو اس کی محبت کے نقوشِ پا کی صورت میں اس کے کلام میں بکھری پڑی ہے۔

اور جس نے زندگی کے بارے میں اس کے ردعمل کی جہت بھی متعین کی ہے۔

دراصل قیوم نظر کے ماحول کی ناسازگاری کا احساس زیادہ واضح ہے لیکن یہاں بھی ماحول کو اپنی ذات کے آئینے میں سے دیکھنے کا رجحان غالب ہے اور شاید اسی لئے خارج کی طرف شاعر کی پیش قدمی کا اندازہ زیادہ تر جذباتی اور احساسی ہے، ذہنی یا نظریاتی نہیں قیوم نظر کی یہ روش اردو نظم کی روایت سے ہٹ کر وجود میں آئی ہے اور دراصل یہ اس بڑے ردعمل کا ایک حصہ ہے جو انیسویں صدی کے کشینی اور منجمد نظریات کے خلاف بیسویں صدی کی داخلیت پسندی کی صورت میں نمودار ہوا تھا۔ اس داخلیت پسندی کے منفی محرکات میں دیہات سے شہر کی طرف آبادی کا انتقال، مشینوں کی برق رفتاری اور زندگی میں میکانکی نظم وضبط کو ــــ اور مثبت محرکات میں مادے کی جدید سائنسی توضیح کو بہ طور خاص اہمیت حاصل ہے اور ان کے باعث فن اور ادب میں بھی ایک نمایاں ردِعمل نے جنم لیا ہے۔ یہ سوال کہ مغرب میں داخلیت پسندی کے رجحان نے جدید اردو نظم کو کہاں تک متاثر کیا موجودہ بحث سے خارج ہے، تاہم خود ہمارے ملک میں معاشی، سماجی اور سیاسی تحریکات کے باعث حقائق کو تمام تر اہمیت تفویض کر دینے کے رجحان نے از خود بھی ایک فطری ردعمل کو تحریک دی ہے اور اس کا نتیجہ ہمارے بیشتر جدید نظم گو شعراء کے ہاں ایک بدلے ہوئے اندازِ نظر کی صورت میں موجود ہے۔ تاہم جدید نظم گو شعراء میں سے ہر ایک نے اپنے مزاج، شخصیت اور مطمعِ نظر کے باعث ایک بالکل مختلف ردعمل کا مظاہرہ کیا ہے۔ مثلاً ن۔ م۔ راشد نے ماحول کی ناسازگاری اور میکانکی طرزِ عمل کے خلاف بغاوت کو مستحسن قرار دیا ہے اور میراجی نے خود کو دھرتی کے آغوش میں چھپانے کی کوشش کی ہے۔ دوسری طرف فیض نے یاسیت کے تسلط کو ایک تابناک مستقبل کی امید سے بڑی حد تک دور کرنے کی سعی کی ہے اور یہ مختلف رجحانات ہر شاعر کے مزاج اور شخصیت کے مطابق ہیں۔ قیوم نظر نے ماحول کی یاس انگیز اور میکانکی کیفیات کے خلاف بغاوت کرنے یا ایک تابناک مستقبل سے لو لگانے کی کوشش نہیں کی بلکہ صرف اپنے شخصی غم کو اس طور سے پھیلایا ہے کہ اس میں ماحول کی یاس انگیز کیفیات ضم ہو کر رہ گئی ہیں۔ اس زاویئے سے دیکھیں تو قیوم نظر کا ردعمل ایک بڑی حد تک مثبت اور فطری ردعمل ہے اور اس کی روشنی میں شاعر کی نظموں کی یاس انگیز کیفیات کو بڑی آسانی سے سمجھا جا سکتا ہے۔

لیکن قیوم نظر کی افسردہ دلی محض ایک سیدھی لکیر سے مشابہ نہیں ہے یعنی یہ نہیں ہوا کہ

افسردہ دلی کی رو ایک خاص شدت اور تندی کے ساتھ اس کی نظموں میں شروع سے آخر تک دوڑتی چلی گئی ہو بلکہ دلچسپ بات یہ ہے کہ وقت کی گزران نے زندگی کی طرف اس کے ردعمل پر نئے نئے اثرات مرتسم کئے ہیں اور ان کے نتیجے میں اس کے غم اور افسردہ دلی کے مزاج میں بھی ایک نمایاں تبدیلی رونما ہوئی ہے ۔ چنانچہ "قندیل" میں شاعر کی افسردہ دلی "سویدا" میں ابھرنے والے غم سے مختلف ہے اور "سویدا" کے بعد کی نظموں کا مزاج ایک ردعمل کی غمازی کرتا ہے ۔ بہ حیثیت مجموعی "قندیل میں شاعر کی افسردہ دلی ایک نمایاں بے اطمینانی کی پیداوار ہے"قندیل" کا شاعر ایک ایسا نوجوان ہے جو اپنے ماحول، زندگی اور کائنات سے مطمئن نہیں ۔ چنانچہ نہ صرف یہ کہ محبت کی تابناک کیفیات اور فطرت کے تسکین دہ ماحول میں بھی اس کی روح تشنہ اور نامطمئن رہتی ہے بلکہ وہ سیاسی اور سماجی ماحول اور زندگی اور کائنات کے مختلف پہلوؤں سے بھی مسرت اخذ نہیں کرتا ۔ نفسیات کی اصطلاح میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ نوجوان ایذا پسندی کا شکار رہے اور اس نے جان بوجھ کر خود پر مسرت اور سرخوشی کے دروازے بند کر لئے ہیں ۔ لیکن شاید شاعر کے اس ردعمل کو محض ایذا پسندی کے جذبے پر محمول کر کے مسترد نہیں کیا جا سکتا ۔ حقیقت یہ ہے کہ نوجوانی کے دور میں ایک ایسا احساس بقا جنم لیتا ہے کہ انسان مسرت کے حصول میں کسی عجلت کا مظاہرہ نہیں کرتا بلکہ بیشتر اوقات اشیاء اور کیفیات کو اپنی ذات کی نسبت سے کم اہمیت دینے لگتا ہے چنانچہ ایذا پسندی کی بہ نسبت خود پسندی کا جذبہ اس قدر توانا اور شدید ہوتا ہے کہ وہ ماحول کے بجائے اپنی ذات میں متحرک رہنے کو زیادہ مستحسن قرار دیتا ہے ۔" قندیل کا شاعر اسی جذبے کی پیداوار ہے اور جب وہ اپنے ماحول زندگی، محبت اور نفرت سے حصولِ مسرت کی نفی کرتا ہے تو ایک لحاظ سے خود پسندی اور شخصی وقار کا مظاہرہ کرتا ہے ۔

"قندیل" کے اس اداس نوجوان کو شاعر نے دو علامتوں سے واضح کیا ہے ۔ ان میں سے ایک علامت تو سہمے ہوتے چھپے کی ہے جو نظم "بے بسی" کا ہیرو ہے اور دوسری اس قیدی شیر کی جو نظم "اپنی کہانی" میں ابھرا ہے ۔ پہلے بے بسی کی کیفیت دیکھئے :

ایک بے کیف شام بے بس میں
رینگتے سائے اونگھتی راہیں
چند سہمے ہوئے چھپے اور میں

زندگی رنگ و بو سے بے گانہ
سرنگوں، دل گرفتہ اور اداس
آہ وہ اس کے قہقہے اور میں
دلِ ناکام کی تن آسانی
خندہ زن ہے مرے ارادوں پر
ورنہ دریائے غم بہے اور میں؟

"بے بسی" میں شاعر نے نہ صرف خود کو سہمے ہوتے پیش کے طور پر پیش کیا ہے بلکہ یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ شاعر کی تن آسانی اور ماحول کی بہ نسبت اپنی ذات میں محور رہنے کے رجحان نے دراصل اس صورت حال کو جنم دیا ہے ورنہ شاعر میں اس قدر ہمت اور قوت ضرور تھی کہ وہ اس صورت کو تبدیل کر سکتا۔ "ورنہ دریائے غم بہے اور میں؟" کے ٹکڑے سے جو خود اعتمادی ظاہر ہے بے حد خیال انگیز ہے۔ دوسری نظم "اپنی کہانی" میں "قیدی شیر" کے تیور دیکھئے:

تنگ و تاریک ہے اب روزنِ زنداں کی طرح
تلخیٔ جبر میں لپٹا ہوا پامال کچھار
جس میں ــــ وہ کھورا سا اک ڈھیر پڑا ہو جیسے
اس کی آنکھوں میں اتر آیا ہے احساس کا خون
سرد لوہے کی سلاخیں ــــ یہ گراں دیواریں
توڑ ہی ڈالے گا اب ٹھان چکا ہو جیسے

لیکن سرد لوہے کی سلاخوں کو توڑنے اور گراں دیواروں کو گرانے کی نوبت کبھی نہیں آتی۔ وجہ وہی تن آسانی یا شاید شاعر کا وہ مخصوص نقطۂ نظر جس کے تحت وہ زندگی، ماحول اور کائنات کو محض اداس اداس نظروں سے دیکھتے چلے جانے پر ہی اکتفا کرتا ہے۔ بہرحال "قندیل" میں ابھرنے والی یہ علامتیں اس لحاظ سے کارآمد ہیں کہ ان سے شاعر کے مخصوص ردِ عمل کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا "قندیل" میں شاعر کی افسردہ دلی اس نوجوان کی افسردہ دلی ہے جس کے سامنے زندگی اور کائنات سے حصولِ مسرت کا امکان تو ہو لیکن جو اپنے مخصوص داخلی

رد عمل کے طلسم میں گرفتار نظر آئے۔ چنانچہ شاعر کی افسردہ دلی میں اگرچہ احساسِ محرومی کی آویزش بھی ہے تاہم دراصل یہ فراوانی کے باوصف نمودار ہوئی ہے اور یہی اس کا امتیازی وصف ہے مثلاً محبت میں افسردہ دلی محبوبہ کی موجودگی کے باوصف یوں نمودار ہوتی ہے :

تم بھی جاگ اٹھی ہو —— روتی ہو —— میری جان سنو
کیا میں زندہ نہیں —— تم تو نہ مجھے جھٹلاؤ
گرم بستر ہے —— قریب آجاؤ

—— "خواب گراں"

کون اس جھونکے کو سمجھائے
صحنِ چمن سے جو اٹھا ہے
سوکھے پیڑ کو چھیڑ رہا ہے

—— "واپسی"

اسی طرح فطرت کی آغوش میں پہنچنے پر بھی شاعر اپنی اداسی سے خود کو آزاد نہیں کر سکا۔ بالعموم فطرت زخم پر پھاہا رکھتی ہے اور انسان کو خلش سے نجات دلاتی ہے نیچر شاعری کی ایک عظیم روایت اس کا ثبوت ہے۔ لیکن قیوم نظر کے ہاں ایک داخلی غم نے فطرت سے کچھ اخذ کرنے کے بجائے خود فطرت کو افسردگی اور سوگ سے ہم کنار کر دیا ہے۔ مثلاً برسات کی رات جو بالعموم خوابیدہ جذبات میں ابھار پیدا کر دیتی ہے۔ شاعر کو کچھ اس طرح نظر آتی ہے:

اب بندھ گیا تار آنسوؤں کا
روتی ہے عجیب سادگی سے
پر ہول مہیب دل کشی سے

نمناک ہوئے ہیں خار و خاشاک
دل چاک ہوا کلی کلی کا
بڑھنے لگا درد زندگی کا

—— "برسات کی رات"

فطرت کے بارے میں لکھی ہوئی بعض دوسری نظموں میں بھی کچھ یہی کیفیت ابھری ہے۔

دیواروں کے تُرش رو سے تیتے
جھڑ کے پیوند خاک ہو بھی چکے
جھیل کی لٹ چکی ہے شادابی
کب سے میداں میں بہنچی مرغابی
چیختی ہے ہوا گذرتی ہوئی
کوہساروں کے پار اترتی ہوئی
میں ہوں اور اک بسیط تنہائی
خشک و تر پر محیط تنہائی
راہ بھولا ہوا ہوں منزل کی
کیا کہوں کیا ہے کیفیت دل کی
اشک آنکھوں سے بہتے جاتے ہیں
کتنے افسانے کہتے جاتے ہیں
سانس رکتا ہے، لڑکھڑاتا ہوں
ذرّے ذرّے سے خوف کھاتا ہوں

"انجام" ــــــ

یہ تیرگی کا اجالا ــــــ بھٹکتا چمگادڑ
فضا کے سینوں کو بوجھل پروں سے سہلاتا
نہ جانے کون سی بستی کو اڑتا جاتا ہے

اداس چاند کے دامن میں روشنی بھی نہیں
فسردگی ہی جھلکتی ہے چشم انجم سے
بہار آئی تھی کس شام کے تبسم سے

"زندگی" ــــــ

"قندیل" میں قیوم نظر کی افسردہ دلی نے محض محبت اور فطرت کو ہی اپنی لپیٹ میں نہیں لیا بلکہ زندگی اور ماحول کی بیشتر کروٹوں پر بھی اپنا تسلط قائم کیا ہے۔" اس بازار میں ایک شام"

"جنگ"، "جرانی"، "شبخوں"، "آندھی" اور اسی قبیل کی بعض دوسری نظمیں اس ضمن میں پیش کی جاسکتی ہیں۔ "قندیل" کی بیشتر نظمیں چوں کہ دوسری جنگ عظیم کی پیداوار ہیں لہذا شاعر کی فطری اداسی، جنگ کی ہولناک اور کرب انگیز کیفیات سے بھی ہم آہنگ ہے۔ ان نظموں میں جنگ کی ہولناکیوں اور تباہیوں سے پیدا ہونے والی اجتماعی اداسی کسی شخصی نقصان کے احساس سے لبریز دکھائی دیتا ہے اور یہی ان نظموں کی اہم ترین خصوصیت ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعر نے جنگ کے موضوع کا سہارا لے کر کسی مخصوص نقطۂ نظر کی ترویج اور اشاعت کی کوشش نہیں کی بلکہ محض جنگ کو اپنے شخصی احساسات کے آئینے میں سے دیکھنے پر اکتفا کیا ہے نتیجۃً جو تاثر وجود میں آتا ہے جنگ اور انسانی تباہی کے مظاہر سے نفرت کا تاثر ہے کسی مخصوص مکتبہ فکر سے ہم آہنگی یا انحراف کا تاثر نہیں۔

"قندیل" میں شاعر کی افسردہ دلی نے اس کے مخصوص فلسفہ حیات پر بھی اثرات مرتسم کیے ہیں۔ یہ نہیں کہ قیوم نظر کے ہاں کسی مبسوط اور منضبط نقطۂ نظر نے جنم لیا ہے بلکہ صرف یہ ہے کہ زندگی اور کائنات کے بارے میں اس نے جب کبھی سوچا ہے تو بجز ایک تاریک سی افسردگی کے کسی اور تاثر نے جنم نہیں لیا مستقبل کے بارے میں سوچ بچار کرتے اور کائنات کے لاینحل مسائل کے بارے میں کچھ کہتے یا وقت کی گزران کا احساس کرتے ہوئے اس نے انسانی بے مائگی، بےبسی اور بے بضاعتی کے نقوش کو ہی زیادہ تر اجاگر کیا ہے اور یہ بات اس کی فطری افسردہ دلی سے پوری طرح ہم آہنگ بھی ہے۔ یہ چند ٹکڑے دیکھئے:

رات —— اندھیری رات یوں ہی ہر لمحہ رنگ نکالے
سہما سمٹا اجالا کیسے اس طوفان کو ٹالے
صبح! کوئی کیا جانے ——؟
—— "آندھی"

یہ تیرگی
اور ہر گھڑی بڑھتی ہوئی
اس کی انوکھی دلکشی
جیسے سکوں کے بحر بے پایاں کی حامل ہے یہی

دنیا کی منزل ہے یہی

"الجھن" ـــــ

اڑتی اڑتی گرد سی دیکھی
لب پر آہِ سرد سی دیکھی
عمر رواں نے اک جھٹکا سا
کھایا
اور اک سال گیا

"نیا سال" ـــــ

بطیں بھی سو گئیں نہ جانے کس جہاں میں کھو گئیں
فضا کے دم بخود لبوں پہ کوئی داستاں نہیں
کنول کنول سے کھیلتی ہوا کی زندگی ہے کیا

"نئی تحریکیں" ـــــ

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، "قندیل" میں قیوم نظر کی افسردہ دلی "فراوانی" کے باوصف نمودار ہوئی ہے۔ ان نظموں کا شاعر ایک صحت مند نوجوان ہے جس کے سامنے زندگی اپنی رعنائیوں اور بوالعجبیوں کے ساتھ پھیلتی چلی گئی ہے۔ لیکن اس نوجوان کی حساس طبیعت گہری سوچ اور کسی حد تک اس کی خود پسندی نے اسے زندگی سے مسرت اخذ کرنے کی اجازت نہیں دی۔
"سویدا" تک پہنچتے پہنچتے یہ صورت حال تبدیل ہو جاتی ہے۔ یوں بھی "قندیل" اور "سویدا" میں دس برس کا وقفہ ہے۔ "قندیل" کا شاعر نوجوان تھا لیکن "سویدا" میں اس کی جوانی ڈھل گئی ہے۔ عہد پیری کی جھلکیاں اسے صاف دکھائی دینے لگی ہیں۔ یہ احساس کہ اب کوئی دم میں جوانی کی شمع جھلملا کر بجھ جائے گی شاعر کے لئے بے حد روح فرسا ہے۔ اب اسے زندگی کے گزران کے بجائے اپنی عمر کی گریز پائی کا احساس زیادہ ستانے لگتا ہے۔ "قندیل" میں تو وہ زندگی اور کائنات کو محض اداس نظروں سے دیکھتے چلے جانے پر اکتفا کرتا تھا لیکن "سویدا" میں اس نے عہد رفتہ کو مرکز دو عالم بنا لیا ہے۔ اور اگرچہ اس "عہد رفتہ" میں بجز اداسی اور افسردہ دلی کوئی اور کیفیت نہیں ابھری تھی لیکن اب کہ یہ وقت اور دور گذر چکا ہے تو شاعر نے اس کے گرد ایک رنگین سا

حالہ تعمیر کرلیا ہے اور اس دور کی یاد ایک خلش بن کر اس کے دل کی تہہ تک اترتی ہوئی نظر آتی ہے۔ پس عمر کی گریز پائی اور جوانی کے خاتمے کے احساس نے شاعر کے ردعمل میں یہ انوکھی تبدیلی پیدا کی ہے کہ جہاں پہلے غم کی تحصیل ہی شاعر کا منتہائے مقصود تھا اور وہ زندگی کی مسرتوں کو مسترد کرتا جاتا تھا (شاید اس لئے کہ وہ جوانی کے احساسِ بقا میں مبتلا تھا) وہاں اب وہ جوانی کے باقی ماندہ لمحات سے مسرت کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کی آرزو میں سرشار دکھائی دیتا ہے، لیکن کیا وہ اس سے اپنے ردعمل میں کوئی تبدیلی پیدا کرتا ہے۔ کیا وہ عمر کی گریز پائی کے احساس میں مبتلا ہو کر نشے اور راگ اور رنگ کی دنیا کی طرف پلٹتا ہے جیسا کہ عام طور پر ڈھلتی جوانی میں ہوتا ہے؟ — نہیں! — یہ شاید اس لئے کہ نوجوانی کے ایام میں شاعر نے اپنے اور زندگی کی مسرتوں کے درمیان لوہے کی چند سلاخیں کھڑی کر دی تھیں۔ اب یہ سلاخیں زنگ آلود ہو چکی ہیں اور شاعر کوشش بھی کرے تو خود کو عادت کے حصار سے باہر نہیں نکال سکتا۔ چنانچہ "سویدا" کا شاعر عہدِ رفتہ کی یاد دل میں کھو جانے کی کوشش کرتا ہے اور اس پر ایک شاید احساسِ محرومی مسلط ہو جاتا ہے:

ابھی جیسے کل کی یہ بات ہے لب جو خرام بہار تھا
یہ نفس نفس جو ستم کشِ غمِ جاں ہے جامِ بہار تھا

وہ خیال و شوق کی مستیاں نہ شمار تھا نہ شعور تھا

یہ ہوا جو محض ہوا ہے اب کہاں اس کی رُوحِ رواں گئی
کہاں ذوق و شوقِ نمو مٹا کہاں دل گیا کہاں جاں گئی

مجھے یاد ہے مجھے یاد ہے کبھی اس ہوا میں سرور تھا

—— "یہ ہوا"

اب نہ وہ خواب نہ وہ باتیں ہیں
وقت نے منزلیں کی ہیں کیا ہے
مجھ سے بیگانہ ہوئی ہے ہر شے
ہر طرف پھیلی سیہ راتیں ہیں
اب نہ وہ خواب نہ وہ باتیں ہیں

—— "خواب کار"

اب پلٹ جانے کی ہمت ہی کہاں
کس قدر دور چلا آیا ہوں
آسماں بوس پہاڑوں کا جہاں
دیوداروں کی رسائی سے بلند
سیم تن برف پگھلتی ہے جہاں
بوڑھے دریا کی روانی کے مچلنے کے لئے

——"یاد"

دمکتا جسم مچلتی امنگ، کیفِ گداز
مرے لئے کبھی سب کچھ تھا آج کچھ بھی نہیں
مگر یہ راز کہ میں ہوں شکست کی آواز

——"گیان"

کتنے طوفان اٹھے، کتنے زمانے گزرے
لیکن اس دل کے نہاں خانے میں باقی ہیں ابھی
چند ناچیز سی چیزوں سے لگن کے قصّے !

——"ناچیز چیزیں"

"سویدا" میں احساس محرومی کے علاوہ اور باتوں نے بھی شاعر کی افسردہ دلی کے مزاج میں تبدیلی پیدا کی ہے۔ ان میں سے ایک تو تھکاوٹ کا احساس ہے جس کی نمو شاعر کی رگوں میں دوڑتے ہوئے خون کے انجماد کا نتیجہ ہے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ اپنے ماحول، زندگی اور اپنی ذات سے ایک طویل تصادم کا دور اب اپنے انجام کو پہنچ چکا ہے اور شاعر کے اعضاء صدیوں کے بوجھ تلے بے حس ہونے لگے ہیں۔ دوسری بات ایک احساس فنا کی نمو ہے اور اس کے تحت "سویدا" کی بیش تر نظموں میں بڑھاپے کی آمد کا سراغ ملتا ہے۔ پھر اسی احساس کے تحت شاعر نے مستقبل کو بڑی مایوسی اور تشکک سے دیکھا ہے اور بار بار اپنی زندگی کو ایک بجھتی ہوئی شمع اور مستقبل کو برف زاروں سے تعبیر کیا ہے۔ یہ چند ٹکڑے ان کیفیات کے ترجمان ہیں :

سرد مہر سرما کی

صبح برف دیدہ ہے
اونگھتے مکانوں میں
شب کے شمع دانوں میں
گل ہوئی ہے خاموشی

——"درماندہ"

وقت کا سیلِ رواں آیا وہ لمحات لئے
جو نہ گزریں گے نہ لائیں گے دل آویز سحر
مضمحل چاند رہے گا یوں ہی یہ رات لئے

——"بے خوابی"

گردش ارض و سماں تھم سی گئی ہے شاید
رات کٹتی ہے نہ لاتی ہے سحر کا پینا
بڑبڑاتا چلا جاتا ہے پھسلتا دریا
اک یہی ہونے نہ ہونے کا نشاں باقی ہے

——"رات بھر"

بہ حیثیت مجموعی "سویدا" میں شاعر کی افسردہ دلی کے دو رنگ ابھرے ہیں :
یعنی ایک طرف تو شاعر ماضی کی طرف لوٹتا ہوا نظر آتا ہے اور دوسری طرف اس کے ہاں ایک مستقل تھکن پیدا ہوگئی ہے اور اس کی نظموں میں بڑھاپے کی آمد کا احساس زیادہ تیز ہوگیا ہے، تاہم ان دونوں رنگوں کا منبع عمر کی گریز پائی کا وہ احساس ہے جس کا اوپر ذکر ہوا اور جس نے "سویدا" کی نظموں کو "قندیل" کی نظموں سے ایک بالکل مختلف مزاج عطا کر دیا ہے۔
"سویدا" کی بعض نظموں میں شاعر کی افسردہ دلی کا ایک تیسرا رنگ بھی ہے جو "سویدا" کے بعد لکھی ہوئی نظموں میں زیادہ شوخ ہوگیا ہے۔ اس رنگ کے بارے میں ابھی وثوق کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا تاہم اس کے وجود سے انکار بھی ممکن نہیں۔ یہ رنگ فکر کے ان عناصر پر مشتمل ہے جو جذبے اور احساس کی بہ نسبت مشاہدے اور مطالعے سے زیادہ متعلق ہیں۔ افسردہ دلی سے فکر کے ان عناصر کا تعلق اس طرح قائم ہوتا ہے کہ یہ عناصر ایک شدید یاسیت اور احساس محرومی

کے نتیجے میں پیدا ہوئے ہیں، کسی خاص فلسفیانہ انداز نظر کے باعث وجود میں نہیں آئے۔ وہ مثل کہ مایوس انسان یا تو خودکشی کر لیتا ہے یا فلاسفر بن جاتا ہے، قیوم نظر کی ان نظموں پر پوری طرح صادق آتی ہے۔ مگر مشاہدے اور مطالعے کی اس روش سے شاعر کی نظموں کے قدرتی لوچ کو ایک حد تک صدمہ بھی پہنچا ہے۔ ان نظموں کا مطالعہ کریں تو محسوس ہوتا ہے گویا خود شاعر یا تو کسی پر اسرار طریق سے نظم کی دنیا سے غائب ہو گیا ہے یا پھر اس نے خود کو شعوری طور پر نظم کے موضوع سے متعلق کرنے کی کوشش کی ہے۔ یورپ کے سفر سے متعلق کئی ایک نظموں میں یہ کیفیت خاص طور پر نمایاں ہے۔ یہ چند مثالیں اس خاص رنگ کی غماز ہیں:

عربی نسل کے گھوڑوں پہ ہیں کچھ شاہ سوار
اتنی تیزی سے بڑھا جاتا ہے جو ابرِ غبار
یلہ ہے مردانِ جواں عزم کی پیہم یلغار

—— "گلستانِ اندلس میں"

یہ میری نسل —— یہ میں کا طویل تر شوشہ
بہ فیضِ گردشِ دوراں ہے آج بھی زندہ
میانِ سیلِ حوادث ہے کاخ پائندہ
جہانِ فکرِ بشر کا یہ خود نگر گوشہ

—— "تفاخر"

نشانِ فتح و ظفر ہے نئے نظام کی بات
دلیلِ ہوش و خرد ہے اب انصرام کی بات
ہر ایک بات ہماری ہے آج کام کی بات

—— "نیا دور"

قیوم نظر اپنے مخصوص داخلی انداز نظر اور افسردہ دلی کے ایک فطری رجحان سے فرار حاصل کرنے کے لئے خود کو شعوری طور پر اس قسم کی خود ساختہ فضا کے حوالے تو کر سکتا ہے لیکن وہ لوگ جنھوں نے شاعر کے کلام کا غور سے مطالعہ کیا ہے اچھی طرح سے جانتے ہیں کہ قیوم نظر کے ہاں یہ رجحان محض ایک "عارضی کیفیت" کا حامل ہے اور شاعر کا ایک مخصوص داخلی اندازِ نظر اس رجحان کو زیادہ دیر تک برداشت نہیں کر سکتا۔

———

راجہ مہدی علی خاں

Aurangzeb Qasmi Subject Specialist G.H.S.S Qasmi Mardan

مسرت و بہجت کی ایک مثال

زندگی سے مسرت اخذ کرنے کا رجحان حیرت اور تجسس کے ایک شدید جذبے کے تابع ہے اور یہ جذبہ اس بات کا متقاضی ہے کہ ناظر زندگی کے مختلف پہلوؤں کا ایک نئے زاویۂ نگاہ سے مطالعہ کرے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک بچے کے لئے تحصیل مسرت کے امکانات زیادہ روشن ہوتے ہیں۔ وہ زندگی کے مختلف مظاہر کو جب پہلی بار دیکھتا ہے تو اسے وہ حیرت آمیز مسرت حاصل ہوتی ہے جو زندگی کا متاع گراں بہا ہے۔ اس کے برعکس ایک سے ماحول کو بار بار دیکھتے چلے جانے سے بے رنگی اور یکسانی کا احساس پیدا ہوتا ہے جو مسرت کے لئے سخت مضر ہے۔ فن کی دنیا میں بالخصوص تکرار اور تتبع سے یکسانی اور بے رنگی پیدا ہوتی ہے اور حظ یا مسرت کی تحصیل ناممکن ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ہر اچھا فن کار زندگی کو نہ صرف ایک نئے زاویئے سے دیکھتا ہے بلکہ اپنے فن کی مختلف منازل پر ہر بار ایک نئے زاویۂ نگاہ کو وجود میں بھی لاتا ہے۔

راجہ مہدی علی خاں کی نظمیں تحصیل مسرت کی جو ایک عمدہ مثال پیش کرتی ہیں اس میں زندگی اور اس کی کروٹوں کو ایک نئے زاویئے سے دیکھنے کی وہ روش ہی نہیں ملتی جو بچپن کا طرۂ امتیاز ہے بلکہ زندگی سے مسرت اخذ کرنے کا وہ رجحان بھی ملتا ہے جو بچے سے مخصوص ہے۔ جہاں تک زندگی کے عام مظاہر کو نئے زاویئے سے دیکھنے کا سوال ہے، راجہ صاحب کے ہاں اس رجحان کے نقوش بہت روشن ہیں اول تو یہی دیکھئے کہ نظم میں ان کا میدان سنجیدہ شعری تخلیق

کی بجائے مزاحیہ تخلیق ہے اور مزاح کی نموتازگی اور نئے پن کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ بے شک ایک سنجیدہ شعری تخلیق کی عظمت اس بات میں ہے کہ یہ گزرگاہِ خاص و عام سے ہٹ کر نئی راہ تراشتی ہے۔ تاہم اگر یہ نئی راہ نہ تراشے تو بھی کم سے کم گوارا اور قابل برداشت ضرور ہوتی ہے لیکن مزاح کی دنیا کا انداز قطعاً نرالا ہے۔ مزاحیہ تخلیق اگر ہنسی کو بیدار نہیں کرتی تو ناکام ہو جاتی ہے اور ایک لمحے کے لئے بھی برداشت نہیں ہو سکتی۔ چنانچہ مزاحیہ تخلیق کی صرف دو ہی صورتیں ممکن ہیں ـــــ کامیاب یا ناکام! ـــــ کسی درمیانی منزل کا تصور ناممکن ہے۔ ایک لطیفے کا تجزیہ کریں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس کی تمام تر کامیابی اس کے "اچانک پن" میں ہے۔ اسی لئے جب ایک بار لطیفہ سن لیا جائے تو دوسری بار سننے پر اس کا اثر باقی نہیں رہتا، نیز لطیفہ کسی غیر ہمواری کا احساس نہیں دلاتا تو ناکام ہو جاتا ہے۔ راجہ مہدی علی خاں کو مزاح کے میدان میں جو کامیابی نصیب ہوئی ہے اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ راجہ صاحب نے زندگی کے عام مظاہر کے چھپے ہوئے ناہموار پہلوؤں پر روشنی کا ایک نیا پرتو ڈالا ہے۔ دوسرے لفظوں میں انھوں نے ایک ایسے نئے مقام سے گرد و پیش پر نظر دوڑائی ہے کہ تنے کردار یا واقعے کے مضحک پہلو سب سے پہلے ان کی نگاہ کا مرکز بنے ہیں۔ پھر جب وہ ان مضحک پہلوؤں کو ناظر کے سامنے پیش کرتے ہیں تو گویا مسرت کی تخلیق کرتے ہیں اور ناظر ان کا ہم نوا بن کر ان مضحک پہلوؤں سے محظوظ ہوتا چلا جاتا ہے۔ یوں اس مسرت کا بچپن کے ساتھ ایک گہرا تعلق بھی ہے۔ بچہ دو طرح کی مسرت تک رسائی پاتا ہے۔ ایک تو اس مسرت تک جو حیرت و استعجاب کے باعث وجود میں آتی ہے۔ مثلاً جب وہ ایک خوبصورت پھول، جانور یا بلبلے کو حیرت سے دیکھتا ہے تو فرطِ مسرت سے ناچ اٹھتا ہے۔ دوسری طرف بچے کی مسرت زندگی کے مضحک پہلوؤں سے تحریک پاتی ہے۔ مثلاً جب وہ کسی شے کو ٹوٹتے بگڑتے یا بدشکل ہوتے دیکھتا ہے تو بے اختیار ہنسنے لگتا ہے۔ راجہ مہدی علی خاں نے اپنی نظموں میں زندگی کے عام مظاہر کے مضحک پہلوؤں کو پیش کر کے موخرالذکر مسرت کے مواقع بہم پہنچائے ہیں۔ بے شک ناظر کا ذوق مزاح بلند تر حیثیت رکھتا ہے تاہم اس کی ہنسی بھی ناہمواریوں کے وجود ہی سے پیدا ہوتی ہے اور یہ ناہمواریاں بھی بچپن سے متعلق بگڑی ہوئی یا بدشکل صورتوں ہی کا ایک ارتقائی روپ ہیں۔ (ناہمواریوں سے تحصیل مسرت کے اس رجحان کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا۔)

راجہ مہدی علی خاں کی نظموں میں پرانی اشیاء کو ایک ہی روشنی میں دیکھنے کا نقطہ وہ رجحان ہی نہیں ملتا جو ناہمواریوں کو سطح پر لا کر تحصیل مسرت کا موجب بنتا ہے بلکہ ان کے ہاں زندگی کے

مظاہر، کیفیات اور عناصر سے مسرت کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کی وہ روش کبھی موجود ہے جو اردو نظم کی عام روش سے ہٹ کر وجود میں آئی ہے۔ اردو غزل میں غم، کسک اور نفی کا رجحان عام طور سے رائج رہا ہے اور اردو نظم نے زیادہ تر (جدید دور سے قبل) نظریات کی تبلیغ کے لئے ایک حربے کا کام دیا ہے۔ البتہ جدید نظم میں "اندر" کی دنیا سے متعارف ہونے اور داخلی غم کو سطح پر لے آنے کا رجحان اب ابھر آیا ہے۔ نتیجتہً اردو نظم نے ایک ہی جست میں فن کی بہت سی منازل کو طے کر لیا ہے۔ شاید یہ ہمارے مخصوص فلسفیانہ افکار کا نتیجہ ہے کہ ہندوستان میں فراوانی کے باوصف زندگی کی نفی کا رجحان مسلط رہا ہے اور فرد نے ارضی کیفیات سے قطع نظر کر کے حیات جاوید کی تلاش میں اپنی تمام تر مساعی کو وقف کر رکھا ہے۔ زندگی بعد از موت کے تصور کی مقبولیت کی وجہ بھی غالباً یہی ہے۔ پھر حیات جاوید کی تلاش میں زندگی کی عام مسرتوں اور رعنائیوں سے کنارہ کش ہونے کا جو رجحان ابھرا اور جسے ہمارے مخصوص فلسفیانہ اور نیم مذہبی نظریات نے فروغ دیا خود ہمارے ادب بالخصوص شاعری پر بھی اثر انداز ہوا اور نا آسودگی، غم اور خلش نے ہماری اصنافِ شعر بالخصوص غزل میں "مستقل" جگہ بنالی۔ اس پس منظر میں راجہ مہدی علی خاں کی نظموں کا مطالعہ کریں تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ اس شاعر نے زمینی مسرت کی نفی کرنے کی بجائے ایک مثبت طریقِ کار کو اختیار کیا ہے اور زندگی کے مظاہر سے کنارہ کش ہو کر اپنی ذات میں سمٹنے کی بجائے زندگی کے مظاہر کی طرف بڑھنے کی کوشش کی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ عظیم شاعری دردمندی اور غم کی پیداوار ہے اور اسی لئے بذلہ سنجی ــــــ کی شاعری کو فن کے زینے پر کوئی بلند مقام حاصل نہیں ہوتا تاہم یہ شاعری فرد کو زندگی اور اس کی مسرتوں سے قریب تر لانے کا جو فریضہ سرانجام دیتی ہے، اس کی اہمیت کسی طور بھی نظر انداز نہیں ہو سکتی۔ ایک تو یہی دیکھئے کہ یہ عمل ذہنی اور جسمانی صحت پر دال ہے اور ناظر کو ایک صحت مند نقطۂ نظر سے آشنا کرتا ہے۔ دوسرے فن میں زوال اس وقت رونما ہوتا ہے جب وہ اپنے ارتقائی مراحل پر پہنچنے کے بعد اپنے منبع یا زمین سے منقطع ہو جاتا ہے۔ چنانچہ زمین اور اس کے مظاہر سے رشتہ قائم رکھنے کی یہ روش (جسے راجہ مہدی علی خاں نے پیش کیا ہے) فن کی سلامتی کے لئے ضروری ہے کہ یہ فن کار کو اپنے پس منظر سے وابستہ رکھتی ہے۔ اور اس کے فن میں اردگرد کے ماحول کا شعور سدا موجود رہتا ہے۔

راجہ مہدی علی خاں کے ہاں مسرت اخذ کرنے کا رجحان ان نظموں میں بہت نمایاں ہے جو

عورت اور مرد کے ربط باہم سے متعلق ہیں۔ اس ربط کے سلسلے میں شادی سے قبل کی جذباتی محبت اور شادی کے بعد کی غیر جذباتی لیکن ہمدردانہ وابستگی کو راجہ صاحب نے اپنی نظموں کا موضوع بنایا ہے اور اپنی مخصوص افتادِ طبع کے زیرِ اثر اس ربط کے ان پہلوؤں کو زیادہ اہمیت دی ہے جو زندگی کی چھوٹی چھوٹی مسرتوں اور ناہمواریوں سے متعلق ہیں، نہ کہ ان پہلوؤں کو جو ناآسودگی، غم اور محرومی کے باعث ایک انوکھی شدت اختیار کر لیتے ہیں۔ ایک طرح سے دیکھیں تو اس میں انسان کی عظمت بھی ہے کہ وہ اپنی جذباتی کیفیات سے خود کو الگ تھلگ کر کے ان پر ایک نگاہ ڈالے اور پھر ہنسنا شروع کر دے۔ لیکن اس طریقِ کار کی دو صورتیں ہیں۔ ایک تو غالب کا سا انداز جہاں مزاج ایک شدید یاسیت اور احساسِ محرومی سے تحریک لیتا ہے اور ایک ایسی صورتِ حال کو وجود میں لاتا ہے جہاں آنسو اور تبسم ایک دوسرے سے ہم کنار ہو جاتے ہیں یہ فن کی معراج ہے۔ دوسری صورت ایک ایسے باشعور انسان کا طرزِ عمل ہے جو جذباتی روابط کی ناہمواریوں کو پا لیتا ہے اور پھر شرارت آمیز تبسم کے ساتھ ان کی نقاب کشائی کرنے لگتا ہے۔ لیکن جیسا کہ اوپر ذکر ہوا یہ صورتِ حال راجہ مہدی علی خاں کے کسی شعوری عمل کا نتیجہ نہیں بلکہ ان کی افتادِ طبع اور ایک مخصوص زاویۂ نگاہ کی پیداوار ہے وہ اس طرح کہ راجہ صاحب کے ہاں ایک بچے کی سی معصومیت اور کھلنڈرا پن ہے جس کے تحت وہ زندگی سے ہم کنار ہوتے اور اس کے مظاہر کے ساتھ گویا آنکھ مچولی کھیلتے چلے جاتے ہیں۔ اس طرزِ عمل نے محبت کے موضوع کے سلسلے میں ان کی نظموں پر بڑے گہرے اثرات مرتسم کئے ہیں اور محبت کی طرف ان کے ردِ عمل کو اس طور متاثر کیا ہے کہ اس میں ہنسی، چہل، خوش باشی اور محبت کی مسرتوں سے لطف اندوز ہونے کا رجحان ابھرا ہے نہ کہ محبت کے غم میں ڈوبنے اور دنیا جہان سے الگ تھلگ ہو کر محبت کی کربناک کیفیتوں کو سینے سے لگانے کا رجحان۔ چنانچہ ان کی اس قسم کی نظموں میں لڑکے اور لڑکی کی محبت تحصیلِ مسرت کی ایک دل چسپ مثال پیش کرتی ہے۔ ممکن ہے بعض لوگ یہ کہیں کہ اس طرح تو پھر راجہ صاحب کی پیش کردہ محبت میں سستا پن ہے جو کسی طور بھی قابلِ قبول نہیں لیکن درحقیقت بات اس سے قدرے مختلف ہے۔ اگر راجہ صاحب محض دو نوجوان دلوں کی محبت کے چند سطحی پہلوؤں تک محدود رہتے تو اعتراض جائز تھا لیکن یہاں لطف کی بات یہ ہے کہ راجہ صاحب نے ان سطحی پہلوؤں کو پیش کرتے وقت محبت کی جذباتیت کو مذاق کا نشانہ بنایا ہے۔ وہ محبت کی ناہمواریوں کو اس انداز سے پیش کرتے ہیں کہ جذباتی کیفیات مضحکہ خیز نظر آنے لگتی ہیں اور ناظر شاعر کے شرارت بھرے تبسم کا سہارا لے کر

ہنسنے لگتا ہے۔ "کورٹ شپ" کے ایام سے متعلق راجہ صاحب کی یہ چند نظمیں دیکھیے۔ ان نظموں کے مطالعے سے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ شاعر نے محبت کے پر مسرت پہلوؤں کو ہی زیادہ تر نگاہ کا مرکز بنایا ہے اور محبت کی ان کرب ناک کیفیات کو منظر عام پر لانے کی کوشش نہیں کی جو فراق ناکامی یا حادثے سے وجود میں آتی ہیں اور یہ شاعر کی افتاد طبع کے مطابق بھی ہے :

تو ہی جا کوٹھے پہ سوسن، میں تو بس اب جا چکی
توبہ توبہ کون واں جائے گا، میں باز آ چکی
جب بھی میں اوپر ہوں جاتی
سامنے اس کو ہوں پاتی
وہ نگوڑا مجھ کو تک کر جانے کیوں کہتا ہے ہائے
اب کہو سوسن کوئی کیا خاک اس کوٹھے پہ جائے
دس دفعہ میں کل گئی جب
کیا بتاؤں اف مرے رب
دس دفعہ ہی اس کو پایا میں نے اپنے سامنے
مجھ کو تک تک کر لگا کمبخت دل کو تھامنے
آ ذرا کوٹھے پہ جائیں
آ ہمیں چنری سکھائیں
اس نگوڑے مردوے کو منہ لگائیں گے نہ ہم
وہ جدھر ہوگا ادھر چنری سکھائیں گے نہ ہم

—— "نگوڑا"

سرور : ادھر دیکھیے اک نظر بندہ پرور
کہ ملنے کو تشریف لائے ہیں سرور
ذرا اپنے چہرے سے زلفیں ہٹا کر
ہمیں دیکھیے اک نظر مسکرا کر

مشینوں پہ کپڑے سئے جا رہے ہیں
رومالوں پہ بخیے کئے جا رہے ہیں
جھیرا اپنا سینا اری اے حسینا!
مگر میرا چاکِ گریباں نہ سینا
نگاہیں اٹھا کر ادھر دیکھ درزن
کھڑا ہے ترے سامنے لارڈ کرزن

رضیہ : چلو چھوڑو مسٹر یہ بکواس کب تک
تم اس گھر میں تڑپو گے بے آس کب تک
کبھی لڑکیاں ایسے پھنستی نہیں ہیں
ہنساؤ تو بے درد ہنستی نہیں ہیں

سرور : مچلتا رہوں کب تلک دور رہ کے
قریب آؤں میں ایک دو تین کہہ کے

رضیہ : کم از کم رہو سو قدم دور مجھ سے
چپت کھاؤ گے ورنہ بھرپور مجھ سے
چلے آئے پھر عشق کا ساز لے کر
بلاؤں میں امی کو آواز دے کر

"درزن اور لارڈ کرزن" ـــــــــ وغیرہ ـــــــــ

لڑکا : نہیں آتی تو کیا ہے ؟ ہم تمھیں انگلش پڑھا دیں گے
کتابیں مت منگانا سب کی سب ہم کل ہی لا دیں گے

لڑکی : نہیں، اس کی ضرورت کیا ہے، یہ تکلیف مت کیجیے
مناسب ہے یہی بی۔ اے۔ کا پہلے امتحان دیجیے

لڑکا : کسی کی فکر میں کیوں آ رہے تم کو پسینے ہیں
ابھی تو امتحاں میں ٹھیک پورے نو مہینے ہیں

لڑکی : بہت رہتی ہے چیخم دھاڑ سب بچوں کی اس گھر میں
پڑھے گا خاک کوئی اتنا واویلا ہو جس گھر میں

لڑکا : ارے ہر شام کنج باغ میں ہم بیٹھ جائیں گے
اٹھے آندھی یا طوفاں، ہم تمہیں انگلش پڑھائیں گے

لڑکی : اجی چھوڑو یہ باتیں اپنا دل تم کر چکے ہو گم
کہو نا صاف مجھ سے عشق کرنا چاہتے ہو تم

—— "بنت عم"

وہ دبے پاؤں گھر سے آتی ہے ۔۔۔ لے کے اپنی اداؤں کے لشکر
سوچتا ہے کدھر یہ جاتی ہے ۔۔۔ چاند حیرت سے اس کو تکتا ہے

اس کی ہر اک مراد کھلتی ہے ۔۔۔ گلستاں کی حسیں ہواؤں میں
رات چھپ کے اس سے ملتی ہے ۔۔۔ دن میں کہتی ہے جس کو وہ بھائی

—— "بھائی بہن"

ان نظموں کے مطالعہ سے ایک تو یہی خیال پیدا ہوتا ہے (اوپر اس کا ذکر ہوا) کہ راجہ صاحب محبت میں ہنسی، چہل، مذاق اور مسرت کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ دوسرا احساس یہ مرتب ہوتا ہے کہ وہ خود ہی اس محبت کو مذاق کا نشانہ بھی بناتے ہیں۔ مثلاً "نگوڑا"، میں جنرل سکھانے کے بہلنے کو مذاق کا نشانہ بنایا ہے۔ اسی طرح "بنتِ عم" میں محبت کی جذباتی سطحیت کو اجاگر کیا ہے۔ ناظر ان نظموں کے مطالعے سے تیسرا تاثر یہ قبول کرتا ہے کہ محبت کے سلسلے میں شاعر کے سامنے انسانی زندگی کا صرف وہی دور ہے جو آغاز شباب کا زمانہ ہوتا ہے اور جسے انگریزی میں ADOLESCENCE کا دور کہا گیا ہے۔ اس دور کی محبت میں ناپختگی، اضطرار، جذباتیت، چہل، اور ہنسی مذاق کی فراوانی ہوتی ہے۔ گویا محبت میں "کھلنڈراپن" موجود ہوتا ہے۔ راجہ صاحب نے محبت کے لاتعداد پہلوؤں میں سے "کھلنڈراپن" کے پہلو کو اس لئے اپنی نظموں کا موضوع بنایا ہے کہ ایک تو یہ پہلو خود شاعر کی مخصوص افتادِ طبع کے عین مطابق ہے دوسرے جس قدر جذباتی اور ناپختہ کوئی کیفیت ہوگی اتنا ہی مذاق کا نشانہ بنے گی۔ چنانچہ راجہ صاحب آغاز شباب کی

محبت کو اس کی تمام تر ناہمواریوں اور بدحواسیوں کے ساتھ پیش کر کے مزاح کی تخلیق کرتے ہیں اور اس کے نتیجے میں قاری کو مسرت بہم پہنچانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

عورت اور مرد کے ربط باہم کی ایک صورت تو اٹھتی جوانی کی وہ جذباتی محبت ہے جسے راجہ صاحب نے اپنی نظموں کا موضوع بنایا ہے، ربط کی دوسری صورت ازدواجی زندگی کا وہ خاص رنگ ہے جو ایک کامیاب جذباتی محبت کا ضروری نتیجہ ہے۔ اس رنگ کو اجاگر کرنے میں راجہ صاحب نے اس "تضاد" کو موضوع سخن بنایا ہے جو جذباتی محبت کی ماورائی کیفیات اور ازدواجی زندگی کے خالص ارضی پہلوؤں میں ہے اور اس طرح خوابوں کی شکست و ریخت کے سارے منظر کو پیش کر دیا ہے اس عمل سے کوئی الم انگیز کیفیت وجود میں نہیں آئی بلکہ انسانی فطرت کی ایک نمایاں غیر ہمواری سطح پر نمودار ہوئی ہے اور اسی لئے یہ ناہمواری تفریح کا باعث بھی بنی ہے۔ پھر یہ بھی دیکھئے کہ جب راجہ صاحب ازدواجی زندگی کی ننھی ننھی ناہمواریوں کو پیش کرتے ہیں تو قاری کے دل میں ازدواجی زندگی کے خلاف نفرت کا کوئی جذبہ پیدا نہیں کرتے، بلکہ دلچسپ بات یہ ہے کہ عورت اور مرد کے اس طویل ربط باہم کو اجاگر کرتے وقت وہ ہمدردانہ انداز نظر کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ اس طور کہ ازدواجی زندگی کا زمانہ بجائے خود ایک دلچسپ کھیل کی صورت میں نظر آنے لگتا ہے۔ ازدواجی زندگی میں عورت اور مرد اپنے جذباتی اور ذہنی بعد کے باعث ایک دوسرے سے متصادم ہوتے ایک دوسرے کو ہدف طنز بناتے اور ایک ہنگامی ناآسودگی کا مظاہرہ ضرور کرتے ہیں تاہم ایک تو اس سارے کھیل کی نوعیت نیم سنجیدہ نوک جھونک سے آگے نہیں بڑھتی۔ دوسرے اس کے پیچھے شاعر کا ہمدردانہ انداز نظر اسے المیہ کا روپ اختیار کرنے سے باز رکھتا ہے۔ چنانچہ ازدواجی زندگی کی یہ تمام تصویریں، فرحت انبساط اور آسودگی کے مواقع بہم پہنچاتی اور یوں اس "ربط باہم" کو زندگی کے ایک نہایت خوش گوار دور کی صورت میں پیش کر دیتی ہیں۔ یہ سب کچھ شاعر کے مزاج کے عین مطابق بھی ہے کہ اس کا مسلک زندگی کی مختلف کروٹوں سے تحصیل مسرت کے سوا اور کچھ نہیں۔ اس نکتے کے ثبوت میں یہ چند مثالیں لیجئے:

تو ہے اک ڈاکو کا بیٹا تو نہیں رد میری جاں

سو جا ہیبت خاں کے پوتے سو جا جیم دھاڑ خاں

ایک دن کا ذکر ہے روتی تمی میں سوتی نہ تھی
باپ تیرا چپ کراتا تھا میں چپ ہوتی نہ تھی
توڑ ڈالیں اس نے اک کِکّے سے میری پسلیاں
سو جا ہیبت خاں کے پوتے سو جا چیخم دھاڑ خاں

"جلال زادہ" ______

کھٹکھٹاتا ہوں بہت دیر سے دروازہ کھول
اے مری روٹھی ہوئی بیوی ذرا منہ سے بول

شک نہ کر مجھ پہ مری جان سے پیاری ممتاز
پڑھ رہا تھا کسی مسجد میں تہجد کی نماز
ایک ہی صف میں کھڑے تھے وہاں محمود و ایاز
نہ کوئی بندہ وہاں تھا نہ کوئی بندہ نواز

میرے ہی گھر سے نہ کرائے میرا بستر گول
کھٹکھٹاتا ہوں بہت دیر سے دروازہ کھول

پھول اک روز ترے پیار کے توڑے میں نے
کھائے والد سے ترے عشق میں کوڑے میں نے
مرمریں ہاتھ ترے پھر بھی نہ چھوڑے میں نے
بحرِ سسرال میں دوڑا دیئے گھوڑے میں نے

اپنے ماضی کے ترازو میں ذرا مجھ کو تول
کھٹکھٹاتا ہوں بہت دیر سے دروازہ کھول

"دستک نیم شب" ______

زمیں کے چاند ترا حسن آسمانی ہے
ہر ایک جلوہ ترا اک نئی کہانی ہے
ہے تیرے جلووں سے رخشندہ میری عمر کی رات
زہے نصیب کہ تو ہو مری شریکِ حیات
گھر آؤں گا جو سرِ شام ہو کے میں بےحال
نہال دل کو کریں گے یہ تیرے پھول سے گال
گلے میں ہوں گے مرے ہار تیری بانہوں کے
یہ جگمگا اٹھیں گے ستارے تری نگاہوں کے

(۲)

خدا کے واسطے کھولو بھی آ کے دروازہ
میں کتنی دیر سے باہر کھڑا ہوں چیخ رہا
اگر علیل نہ ہو آپ کا مزاج شریف
تو پنکھا جھلئے ذرا اٹھ کے کیجئے تکلیف
یہ چارپائی مری ٹیڑھی کیوں بچھائی ہے
بھلا اکتنی یہ کیوں فرش پر گرائی ہے

چپاتیاں مرے اللہ سب کی سب بچ گئی
تمام عمر ہی شاید رہو گی تم بچی

"اس سے اور اسی سے" ——

بہ حیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ راجہ مہدی علی خاں کی نظموں میں شادی سے قبل اور شادی کے بعد کی زندگی کے ایسے تمام پہلو پیش ہوئے ہیں جو ناہمواریوں کو جنم دے کر مسرت اور بہجت کے مواقع بہم پہنچاتے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے اپنی نظموں میں محبت کے خالص ارضی پہلوؤں ہی کو زیادہ تر پیش نظر رکھا ہے۔ یہ محبت آدم اور حوا کی سیدھی سادی اور بے لوث محبت ہی کا عکس نہیں بلکہ اس میں روح کی بجائے جسم زیادہ نمایاں اور اس کے نتیجے کے طور پر جسم کے صحت مند خون کا رنگ زیادہ روشن ہے۔ ان کے کردار محبت کے مادی پہلوؤں سے متاثر اور اس کے ارضی کیف سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ مثلاً ان کے پہلے مجموعۂ کلام "مضراب" کی بیشتر نظموں میں محبت کا جذبہ، رنگین خطوط، چھیڑ چھاڑ اور محبوب کے جسم سے مس کی ہوئی اشیاء، انگشتری اور رومال وغیرہ تک محدود رہے۔ اور اس مجموعے کے بعد کی نظموں میں چھیڑ چھاڑ، نوک جھونک اور فلرٹیشن (FLIRTATION) کے پہلو زیادہ نمایاں ہیں —— اور ان کے اس سارے طریق کار میں بچپن کے رجحانات منعکس ہیں۔ خود بچہ اپنے قد کے مطابق اردگرد کے ماحول کو دیکھتا ہے اور چونکہ وہ اپنے بڑوں کی بہ نسبت زمین سے زیادہ قریب ہوتا ہے اس لئے زندگی اور ماحول کی طرف اس کے ردعمل میں بھی زمین اور گوشت پوست سے وابستگی زیادہ ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ بچہ سب سے بڑا مادہ پرست ہے اور" بابر بہ عیش کوش کا سب سے بڑا علمبردار" بچے کے اس رجحان کو اگر بعد کی زندگی میں قائم رکھا جائے تو جوانی کی محبت کے بارے میں وہی ردعمل ابھرتا ہے جسے راجہ مہدی علی خاں نے پیش کیا ہے اور جس کے نتیجے میں محبت کا مادی اور جسمانی پہلو ابھر کر نمایاں ہو گیا ہے۔

راجہ مہدی علی خاں کے ہاں تحصیل مسرت کا یہ رجحان "آدم اور حوا" کی کہانی کے مکرر بیان تک ہی محدود نہیں، اس کہانی کے مختلف کرداروں کی مسرتوں اور خوابوں میں شرکت کرنے اور ان کی ناہمواریوں کو مذاق کا نشانہ بنانے کی یہ روش وسیع تر زندگی کی ناہمواریوں تک بھی پھیلی ہوئی نظر آتی ہے۔ جس طرح وہ نوخیز جذباتی محبت کی ناہمواریوں کو گرفت میں لیتے ہیں اور ازدواجی زندگی

کی سنجیدہ فضا میں مضحک پہلو تلاش کر لیتے ہیں بالکل اسی طرح وسیع زندگی کی بے رنگی، یکسانی اور سنجیدگی میں بھی انھیں انسانی افعال کے مضحک پہلو فی الفور نظر آجاتے ہیں۔ زندگی کا ایک عام ناظر عادت اور تکرار کے حصار میں بری طرح قید ہوتا ہے کہ اسے اشیاء کے نوکیلے کنارے نظر ہی نہیں آتے۔ دوسرے لفظوں میں وہ زندگی کی پامال راہوں میں ایک مشین کی سنجیدگی کے ساتھ رواں دواں رہتا ہے اور اسے کبھی ایک لحظے کے لئے رک کر اپنے اور اپنے ساتھیوں کے جذباتی انہماک پر غور کرنے کی فرصت ہی نہیں ملتی۔ ایسا شخص نہ تو کبھی اچھا فن کار بن سکتا ہے اور نہ اسے انسان کے جذباتی تقاضوں پر ہنسنے کا منصب ہی حاصل ہو سکتا ہے۔ راجہ مہدی علی خاں کی نظموں کی اہمیت اس بات میں ہے کہ شاعر نے عام زندگی کے مضحک پہلوؤں کو تلاش کیا ہے اور پھر ان ناہمواریوں کو سطح پر لانے کی کوشش کی ہے اس سے ایک عام ناظر کو لحظہ بھر کے لئے رک کر اپنے جذباتی انہماک پر ہنسنے کا موقع بھی ملا ہے۔ گویا شاعر نے ناظر کی زندگی کی بے رنگی اور یکسانی کا احساس دلانے کے لئے اس سب سے بڑے انسانی المیے پر "نوحہ" نہیں لکھا۔ بلکہ محض اس کی مضحکہ خیز صورت پر سے پردہ اٹھایا ہے اور ناظر کو یک لخت انسانی افعال کی ناہمواریوں کا احساس ہونے لگا ہے۔ یہ چند ٹکڑے دیکھئے:

آئی جو ایک، اور بھی آتی چلی گئیں — چھوٹے سے ایک گھر میں سماتی چلی گئیں
بچوں کی فوج لے کے ہوئیں گھر پہ حملہ زن — ہم "دشمنوں" کے ہوش اڑاتی چلی گئیں
غنچہ دہن اگلتے رہے دودھ بار بار — یہ بار بار دودھ پلاتی چلی گئیں
ننھوں نے گول کمرے میں دریا بہا دیئے — دریاؤں میں یہ بند لگاتی چلی گئیں
بچوں نے چھیڑے ناک سے نغمے شڑ شڑ — ناکیں پکڑ کے "چھوں" یہ کراتی چلی گئیں

——— "بیوی کی سہیلیاں"

رضیہ ذرا گرم چاول تو لانا — ذکیہ ذرا ٹھنڈا پانی پلانا
بہت خوبصورت بہت نیک تھا وہ — ہزاروں جوانوں میں بس ایک تھا وہ

منگانا پلاؤ ذرا اور خالہ — بڑھانا ذرا قورمے کا پیالہ

جدھر دیکھتے ہیں ادھر غم ہی غم ہے ۔۔۔ کریں اس کا جتنا بھی ماتم وہ کم ہے

وہ ننھی کے زردے میں کشمش ہے تھوڑی ۔۔۔ بہت دیر سے مانگتی ہے نگوڑی
وہ ٹکڑا جگر کا تھا آنکھوں کا تارا ۔۔۔ ہمیں اپنی اولاد سے بھی تھا پیارا

پڑا ہے پلاؤ میں گھی ڈالڈے کا ۔۔۔ خدا تو ہی حافظ ہے میرے گلے کا
دلہن سے کہو آہ اتنا نہ روئے ۔۔۔ بچاری نہ بیکار میں جان کھوئے

اری بوٹیاں تین سالن میں تیرے ۔۔۔ یہ بچھڑا لکھا تھا مقدر میں میرے
بہت خوبصورت بہت نیک تھا وہ ۔۔۔ ہزاروں جوانوں میں بس ایک تھا وہ

"ایک جہلم" ——

کتا کیوں اپنی دم ہلاتا ہے ؟ ۔۔۔ کتنے میں ایک بندر آتا ہے ؟
تھوبڑی پور میں کتنے مالی ہیں ؟ ۔۔۔ شہر میں کے مکان خالی ہیں ؟
آج کیا بھاؤ ہے بتاشے کا ؟ ۔۔۔ کیٹس کا وزن کتنے ماشے کا ؟
لانگ فیلو کی کتنی ٹانگیں تھیں ؟ ۔۔۔ صبح مرغے نے کتنی بانگیں دیں ؟
اردو ناول میں کیا جھکاؤ ہے ؟ ۔۔۔ کیوں نئی شاعری میں تاؤ ہے ؟

"بورڈ آف انٹرویو" ——

لہنا سنگھا کلمہ پڑھ ! ۔۔۔ لا الہ —— آگے بڑھ !
آگے آپ بتا دیجئے ۔۔۔ میری جان بچا لیجئے
آگے مجھے اگر آتا ۔۔۔ تم سے میں کیوں پڑھواتا
سوچ نہ اب بے کار رحیم ۔۔۔ مار اس کو تلوار رحیم
دور ہوں اس کے سب دکھڑے ۔۔۔ کر دے اس کے دو ٹکڑے

"پارٹیشن" ——

ان نظموں کے مطالعے سے یہی تاثر مرتب نہیں ہوتا کہ راجہ مہدی علی خاں کی زندگی کے

روشن رخ کے خوشگوار لیکن مضحک پہلوؤں کو پیش کر کے مسرت و بہجت کی ایک فضا قائم کر دیتے ہیں، بلکہ یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ وہ زندگی کی المناک حقیقتوں کے مضحک پہلوؤں تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب ہیں۔ "ایک جہلم" کے سلسلے میں انھوں نے دولھا کی المناک موت کے پس منظر پر انسان کی ریاکاری، تصنع اور دنیاداری کے نقوش کو اس طرح اجاگر کیا ہے کہ ناظر اس "ٹریجڈی" سے متاثر ہونے کی بجائے "طرز تپاک اہل دنیا کو دیکھ کر ہنسنے لگتا ہے! اسی طرح "پارٹیشن" میں انھوں نے مذہبی جنون کے مضحک پہلوؤں کو اس طور پیش کیا ہے کہ قتل کا کرب انگیز پہلو دب کر رہ گیا ہے۔ فطرت کی طرف سے بعض لوگ مسرت کی تقسیم پر مامور ہوتے ہیں اور وہ زندگی بھر روتی بسورتی ہوئی خلقت کے آنسو پونچھنے اور اسے ہنسانے کے مبارک کام میں مصروف رہتے ہیں، حتیٰ کہ بعض اوقات وہ غم سے بھی دنیا والوں کے لئے تفریح کا کوئی نہ کوئی پہلو ضرور نکال لیتے ہیں۔ راجہ مہدی علی خاں کا شمار ان ہی لوگوں میں ہونا چاہئے۔

راجہ مہدی خاں "حال" کے شاعر ہیں اور اسی لئے ان کی نظموں میں گوشت پوست کی زندگی سے ایک گہری وابستگی کے شواہد بھی ملتے ہیں۔ ان کے ہاں اس زندگی اور اس کے ارضی پہلوؤں سے لطف اندوز ہونے کا رجحان اس قدر توانا ہے کہ انھوں نے محبت، ازدواجی رفاقت اور وسیع تر زندگی کی ناہمواریوں ہی سے محظوظ ہونے کی کوشش نہیں کی بلکہ ہر اس خیال کا مذاق بھی اڑایا ہے جو گوشت پوست کی اس زندگی اور اس کی بے بہا مسرتوں سے انسان کی نظریں ہٹا کر کسی خیالی جنت کی طرف مبذول کراتا ہے۔ چنانچہ ان نظموں کا ایک بہت بڑا حصہ جنت اور اس کی فضا سے متعلق ہے۔ وہ جب جنت کی ارفع اور پاکیزہ فضا میں مسرت کی خالص ارضی کیفیت کو پیش کرتے ہیں تو سارا ماحول مضحکہ خیز نظر آنے لگتا ہے۔ راجہ صاحب نے اس ناہمواری سے بدرجہ اتم فائدہ اٹھایا ہے اور جنت کے ابدی روحانی کیف کو خالص ارضی مسرت کی سطح پر لاکر ایک دلچسپ مزاحیہ تقابل کو جنم دیا ہے۔ ان نظموں کے مطالعے سے ان کا انداز نظر بھی واضح ہوتا ہے۔ وہ مستقبل کی ابدی مسرت کو نشانۂ طنز بنا کر گویا یہ کہنا چاہتے ہیں کہ مسرت کی نوعیت ارضی اور ہنگامی ہے اور اسی لئے اس کا بہت گہرا تعلق اس زمین سے ہے نہ کہ آسمان سے۔ دوسرے لفظوں میں وہ مستقبل کے ابدی کیف پر حال کی عارضی مسرت کو ترجیح دیتے ہیں اور یہی ان کا مطمح نظر ہے۔ ان "جنتی" نظموں سے راجہ صاحب کا وہ رد عمل بھی واضح ہوتا ہے جو محنت ازدواجی رفاقت اور وسیع تر

زندگی کی ناہمواریوں کے پیشِ نظر پیدا ہوا تھا۔ یہ ردّعمل ایک خوش باش، صحت مند اور کھلنڈرے لڑکے کا ردّعمل ہے ـــــ یہ لڑکا زندگی کی مسرّتوں میں شریک ہونے کے لئے بیتاب ہے۔ چنانچہ راجہ مہدی علی خاں کی "جنت" دراصل اسکول سے باہر کی دنیا جس تک وہ اور ان کا ہمزاد ـــــ شیطاں پہنچنا چاہتے ہیں۔ پس جب وہ جنت کی دیوار پر چڑھ کر جنت کے اندر کی دنیا پر ایک نظر ڈالتے ہیں تو دراصل اسکول کی دیوار پر سے باہر کی دنیا کو دیکھ رہے ہوتے ہیں۔ فی الواقعہ باہر کی دنیا کو دیکھ رہے ہوتے ہیں۔ فی الواقعہ جنت کے مظاہر کی طرف ان کا سارا ردعمل ایک شریر لڑکے کا ردعمل ہے اور اسی لئے انھیں جنت کے بہ ظاہر سنجیدہ واقعات اور کرداروں کے بعض سنجیدہ اعمال میں مضحک پہلو فی الفور نظر آجاتے ہیں۔ یہ ایک مثال قابل غور ہے:

جنت کی دیوار پہ چڑھ کر ۔۔۔ میں اور شیطاں دیکھ رہے تھے
جو نہ کبھی ہم نے دیکھا تھا ۔۔۔ ہو کر حیراں دیکھ رہے تھے

وادیٔ جنت کے باغوں میں ۔۔۔ اف توبہ ایک حشر بپا تھا
شیطاں کے ہونٹوں پہ ہنسی تھی ۔۔۔ میرا کلیجہ کانپ رہا تھا

میں نہ کبھی بھولوں گا توبہ ۔۔۔ میں نے دیکھا جو نظارا
"لعنت، لعنت" بول رہا تھا ۔۔۔ جنت کا ہر منظر پیارا

موٹی موٹی توندوں والے ۔۔۔ بدصورت بدہیئت ملّا
خوف زدہ حوروں کے پیچھے ۔۔۔ بھاگ رہے تھے کہہ کے "ہاہا"

ـــــ "میں اور شیطاں دیکھ رہے تھے"

اس کے مقابلے میں جہنم یعنی اسکول کے اندر کا نقشہ دیکھئے جہاں سے ایک شریر لڑکے کے باہر نکال دیئے جانے کا سارا منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے:

خدا نے مجھے جب جہنم میں ڈالا ۔۔۔ ڈسا مجھ کو اک سانپ نے پہلے آکر
پھر اک کالے بچھو نے چٹکی مری لی ۔۔۔ پھر اک بھڑ نے کاٹا مجھے مسکرا کر

جہنم کے پھیلے ہوئے باسیوں نے مجھے دیکھ کر قہقہے خوب مارے
چڑیلوں کے دادا یہ بھتنوں کے نانا مرا منہ چڑانے لگے آکے سارے

کیا میری فطرت نے مجھ کو اشارہ چڑھا ایک بیک میرے غصّے کا پارا
جہنم کے ایک ایک باسی کو میں نے وہیں پڑ کے پچھاڑا وہیں خوب مارا

اٹھائی وہاں میں نے ایسی قیامت جہنم کے باسی جہنم سے بھاگے
میں لوہے کا لٹھ لے کے تھا ان کے پیچھے وہ اکھڑے قدم لے کے تھے آگے آگے

جہنّم کے لوگوں کی حالت یہ دیکھی تو شانِ کریمی کو رحم ان پہ آیا
نکالو نکالو اسے جلد باہر یہ کہہ کر جہنم سے مجھ کو بھگایا

"جہنّم سے فرار"

راجہ مہدی علی خاں نے روایتی سورگ (جنت) کا مذاق اڑا کر ہی اپنے تصورات، عقائد اور نظریات پر ایک تنقیدی نظر ڈالنے کی تحریک بھی دی ہے۔ بالعموم عقیدہ تنقید اور تجزیے کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ اسی طرح نظریات اور تصورات کے سلسلے میں بھی آنکھیں بند کر کے بھی ایک سیدھی پامال لکیر پر بڑھے چلے جانے کا رجحان بہت عام ہے۔ راجہ صاحب نے اپنی نظموں میں نظریات کو دائرۂ نور میں لا کر گویا ان کے مضحک پہلوؤں کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ "دعا"، "شیطان"، "اشنان"، "مریدانِ باصفا" وغیرہ نظموں میں ان کا یہ طریق بہت نمایاں ہے۔ اس سے جذباتی تشنج کی کیفیت مدھم اور مریضانہ سنجیدگی کا دباؤ کم ہوا ہے اور اس تشنج اور دباؤ کے ہٹ جانے سے قاری کو ایک عجیب طرح کی فرحت نصیب ہوئی ہے۔ ماحول اور زندگی کو ایک نئے زاویئے سے دیکھنے کا یہ رجحان آخر آخر میں ایک انوکھے روپ میں نمودار ہوا ہے۔ اس سلسلے میں یہ دو نظمیں خاص طور پر قابلِ غور ہیں:

ویران تھا صحرا خاموش تھا دریا
دریا کے کنارے سردی سے ٹھٹھرتا

اک اوڑھ کے ٹوپی چپ چاپ تھا بیٹھا
کرسی کے لئے ٹیک
کالا سا پہاڑ ایک

"کلاہ پوش" ــــــ

اس پر بہت ہنستا ہوں میں میرے خدا سُن تو ذرا
یہ آسماں کا بلبلہ کیوں تو نے ہم پر رکھ دیا

"آسماں کا بلبلہ" ــــــ

یہ نظمیں اس بات پر دال ہیں کہ راجہ صاحب اپنے مخصوص زاویۂ نگاہ کے تحت جب زندگی کے بے جان منظاہر اور کائنات کی پراسرار وسعتوں پر نظر ڈالتے ہیں تو انھیں ساری دنیا ہی بے ڈھب اور مضحکہ خیز نظر آنے لگتی ہے اور وہ اس کے "بے ڈھنگے پن" کا تصور کر کے بے اختیار مسکرانے لگتے ہیں۔ اس سے قاری کا ذاتی انہماک کم ہوتا ہے اور وہ بھی شاعر کے زاویۂ نگاہ کو اپنا کر بے جان منظاہر کی مضحکہ خیز صورتوں سے لطف اندوز ہونے لگتا ہے۔ مسرت بہم پہنچانے کا یہ انوکھا انداز راجہ مہدی علی خاں سے خاص ہے۔ اور اس خاص میدان میں ان کی حیثیت منفرد اور یکتا ہے۔

ــــــــ

اختر الایمان

مراجعت کی ایک مثال

لامحدود کائنات ہو یا مختصر زندگی، مظاہر کی دو سطحیں ایک دوسری کے مقابل ابھری ہوئی نظر آتی ہیں۔ ان میں سے ایک سطح تو انتشار، تقسیم اور تصادم کی سطح ہے اور دوسری نظم و ربط، ایکتا اور سکون کی ـــــ عام طور پر انسان مقدم الذکر کی سطح پر زندہ رہتا ہے۔ وہ اپنے ماحول سے متصادم ہوتا اور جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے سامنے جسم کے تقاضے ہی زندگی کا منتہائے مقصود ہے اور وہ زندگی کی چھوٹی چھوٹی مسرتوں اور صعوبتوں میں الجھا گویا سطح کے اوپر بسر اوقات کرتا چلا جاتا ہے۔ نفسیات کی اصطلاح میں اس سطح کو TRIVIAL PLANE کا نام دیا گیا ہے لیکن اس کے مقابلے میں زندگی کی ایک ایسی سطح بھی ہے جو انتشار اور تصادم کے نیچے ایک وسیع لامحدود "چپ" کی صورت میں پھیلی ہوئی ہے۔ اسی بات کو ایک تشبیہہ سے بیان کرنا مقصود ہو تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ سمندر کی سیماب آسا سطح کے بہت نیچے سکون اور تاریکی کی ایک سطح بھی ہے جہاں انسان کا نسلی ورثہ، روحانی سرمایہ اور ابدی قدروں کا اثاثہ آبدار موتیوں کی طرح بکھرا پڑا ہے۔ اس سطح کو نفسیات کی اصطلاح میں TRAGIC PLANE کا نام دیا گیا ہے۔

ایک عام انسان کی زندگی میں ان دو سطحوں کا آپس میں ملاپ نہیں ہوتا اور فرد محض سطح پر زندگی بسر کرتا چلا جاتا ہے لیکن زندگی کے بعض حادثات اسے اس طور پر متاثر کرتے ہیں کہ وہ اچانک زندگی کی "دوسری" سطح سے متعارف ہو جاتا ہے مثلاً سخت علالت، محبت میں ناکامی، موت سے قربت،

شدید تنہائی وغیرہ صورتوں میں فرد اپنی ذات میں ڈوب کر اس " دوسری" سطح تک رسائی حاصل کرتا اور یوں اپنے ذہنی اور احساسی تموج کو سکون اور ایکتا کے وسیع تر پس منظر میں ضم کر دیتا ہے۔ زندگی کی پہلی سطح کو دوسری سطح سے مربوط کرنے کا یہ عمل ہی فی الواقعہ فن کی جان ہے اور ایک فن کار دراصل تخلیقی دباؤ کے تحت محض ان دو سطحوں کو مربوط کرنے کا فریضہ ادا کرتا ہے۔ اس عمل سے جو تسکین اسے حاصل ہوتی ہے وہ بالکل اسی طرح ہے جیسے بجلی کی تند و تیز رو کو زمین (EARTH) سے ملا دیا جائے اور یہ رو زمین میں جذب ہو کر سکون آشنا ہو جائے۔ بصورت دیگر بجلی کی یہ رو اپنے نیز دوسروں کے وجود کے لئے بے حد خطرناک ہوگی۔ بہرکیف عظیم فن زندگی کی ان دو سطحوں کو ایک جست کی مدد سے آپس میں مربوط کرنے کا نام ہے لیکن اس جست سے بیشتر یہ ضروری ہے کہ فن کار اپنی ذات کی پہنائیوں میں گم ہو جائے۔ غور کیجئے تو ہر بڑے فن کار اور پیغمبر نے غواصی کے اس عمل میں مبتلا ہونے کے بعد ہی کچھ تخلیق کیا ہے۔ یہ گویا ایک طرح سے رحم مادر میں جانے اور دوبارہ زندہ ہونے کے مترادف ہے۔ چنانچہ طوفانِ نوح، شکم ماہی، سیر دشت وغیرہ تلمیحات دراصل اس غواصی ہی کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ عام زندگی میں بھی رات کی نیند، غار یا رحم مادر کی تاریکی میں گم ہو جانے کی ایک صورت ہے۔ اس طور کہ جب انسان اس نیند سے بیدار ہوتا ہے تو گویا ایک نئی زندگی کا آغاز کرتا ہے۔ فن کے سلسلے میں "غار" سے باہر نکلنے کا یہ عمل ہی تخلیق فن کی ایک صورت ہے —— اختر الایمان کی نظموں میں "غار" کے دہانے تک پہنچنے کا عمل تو بالکل واضح ہے اور اس نے کہیں کہیں غار کی پہنائیوں کو مس بھی کیا ہے لیکن چونکہ اس نے خود کو اس کی پہنائیوں میں پوری طرح گم نہیں کیا، اس لئے جب وہ تنہائی، غم اور خود فراموشی کی اس سطح سے بیدار ہوا ہے تو اس نے ایک بلند تر سطح پر اپنی روح کا اظہار کرنے کے بجائے زندگی کی "پہلی سطح" (TRIVIAL PLANE) کی طرف مراجعت کی ہے۔ اختر الایمان کی نظموں کے سلسلے میں یہی وہ بنیادی اور مرکزی نکتہ ہے جس پر غور کئے بغیر شاعر کی روح اور اس روح کی کشمکش کو سمجھنا ناممکن ہے۔

اختر الایمان کی نظموں کے مجموعے اس کی روح کی ساری داستان پیش کرتے ہیں اور یہ ایک عجیب اتفاق ہے کہ ان مجموعوں کے نام شاعر کی روحانی کشمکش کو بڑی خوبصورتی سے اجاگر کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ پہلے مجموعے کا نام ہے "گرداب"۔ "گرداب" ایک عجیب سی نفسی کیفیت کو پیش کرتا ہے۔ گویا شاعر "بھنور" کی آنکھ میں قید ہے۔ اور زندگی اور موت، روشنی اور تاریکی اور

تحرک اور انجماد کے درمیان کہیں معلق ہو کر رہ گیا ہے۔ دوسرے مجموعے کا نام ہے" تاریک سیارہ"
"تاریک سیارہ" اسی کشمکش اور تصادم کو جو پہلے روح کی پہنائیوں میں ابھرا تھا ذہن کی سطح پر لانے میں کامیاب ہوا ہے۔ اس طور کہ شاعر آسمانی رفعتوں میں اپنی پرواز کو منقطع کر کے زمینی مظاہر کی طرف پلٹتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔" تاریک سیارہ" میں دو آوازیں ابھرتی ہیں اور شاعر ان میں سے ایک کے سامنے سر تسلیم خم کر دیتا ہے اور اس کے احساسات و جذبات کا وہ تموج جو" گرداب" میں اپنے عروج پر پہنچا تھا آہستہ خرام ہو کر ایک" آبجو" میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ خوش قسمتی کی بات یہ ہے کہ" آبجو" شاعر کے افکار کی آخری منزل نہیں بلکہ اس آبجو کی گہرائی سے ایک اور نئی کیفیت ابھر رہی ہے جس کے تحت قیاس غالب ہے کہ شاعر ایک بار پھر" دوسری سطح" سے متعارف ہو گا۔ مگر اس کا ذکر بعد میں آئے گا۔

"گرداب" ـــــ اختر الایمان کی نظموں کا پہلا مجموعہ ضرور ہے لیکن اس کے احساس اور جذبے کی داستان کا یہ نقطۂ آغاز ہرگز نہیں۔ دوسرے نظم گو شعراء کے ہاں بالعموم احساس اور جذبے کی پیدائش کی ساری کہانی ابتدا ہی میں مل جاتی ہے۔ مثلاً فیض کے ہاں محبت کے کیف و کرب کا بیان پہلے ہے اور غمِ جاناں کا غمِ دوراں میں مبدل ہو جانے کا عمل" ارتفاع" کی صورت میں بعد ازاں ابھرا ہے۔ یہی بات مجاز، جاں نثار اختر اور ساحر وغیرہ کے ہاں بھی موجود ہے لیکن اختر الایمان اپنی کہانی کو کہیں درمیان میں سے شروع کرتا ہے۔ وہ گویا" شکست" کے بعد کی داستان کو بیان کرتا ہے یہ وہ مقام ہے جہاں تک پہنچتے پہنچتے اس کے دل کے زخم ناسور بن چکے ہیں۔ اور اس کے غم میں بلا کی تندی اور وحشت پیدا ہو گئی ہے۔ شاید اردو کے کسی اور نظم گو شعراء کے ہاں روح کا کرب اور اضمحلال اس شدت کے ساتھ ابھر نہیں سکا جس شدت کے ساتھ گرداب کی نظموں میں ابھرا ہے۔ جیسا کہ شروع میں ذکر ہوا گہرے غم، تنہائی، شدید صدمے یا موت سے قربت کے باعث انسان کی توجہ ماحول سے ہٹ کر اپنی ذات کے نقطے پر مرتکز ہو جاتی ہے۔" گرداب" میں غالباً محبت کی ناکامی کے باعث اختر الایمان کی نظریں بھی ایک نقطے پر مرتکز ہو گئیں۔

میں اکیلا جا رہا ہوں اور زمیں ہے سنگلاخ
اجنبی وادی میں میرا آشنا کوئی نہیں

"لغزش"

تجھ سے وابستہ وہ اک عہد وہ پیمانِ وفا
رات کے آخری آنسو کی طرح ڈوب گیا
خواب انگیز نگاہیں وہ لبِ درد فریب
اک فسانہ ہے جو کچھ یاد رہا، کچھ نہ رہا
میرے دامن میں نہ کلیاں ہیں نہ کانٹے نہ غبار
شام کے سائے میں واماندہ سحر بیٹھ گئی
کارواں لوٹ گیا مل نہ سکی منزلِ شوق
ایک امید تھی سو خاک بسر بیٹھ گئی

"محرومی"

دل پہ انبار ہے خوں گشتہ تمناؤں کا
آج ٹوٹے ہوئے تاروں کا خیال آیا ہے
ایک میلہ ہے پریشان سی امیدوں کا
چند پژمردہ بہاروں کا خیال آیا ہے
پاؤں تھک تھک کے رہے جاتے ہیں مایوسی میں
پرمحن راہگذاروں کا خیال آیا ہے

"جمود"

اور پرسوز دھندلکے وہی گول سا چاند
اپنی بے نور شعاعوں کا سفینہ کھیتا
ابھرا نمناک نگاہوں سے مجھے تکتا ہوا
جیسے گھل کر مرے آنسو میں بدل جائے گا
ہاتھ پھیلائے ادھر دیکھ رہی ہے وہ بول
سوچتی ہوگی کوئی مجھ سا ہے یہ بھی تنہا

"تنہائی میں"

غم اور کرب کی یہ کیفیت محض ان چند نظموں تک محدود نہیں بلکہ حقیقت یہ ہے کہ "گرداب"

کی قریب قریب ہر نظم میں "یہ غم" ایک برقی رو کی طرح دوڑتا چلا گیا ہے اور شاعر کی زخمی روح برہنہ ہو کر سامنے آ گئی ہے۔ شاعر کے دل کو کوئی ایسی ٹھیس لگ چکی ہے کہ وہ ماحول کی ہاؤ ہو، ہنگامہ خیزی اور شوریدہ سری سے کنارہ کش ہو کر اپنی ذات کے اندر سمٹ آیا ہے اور اس کی ہستی ایک آنسو میں ڈھل گئی ہے۔ آنسو شکست کی آخری صورت ہے اور "گرداب" کی نظموں میں آنسو ہر شے پر محیط ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے شاعر اور اس کے ماحول کے درمیان آنسو کی ایک شفاف سی چلمن کھنچ گئی ہے اور نتیجتہً ماحول کی ہر شے آنسوؤں میں بھیگی ہوئی نظر آتی ہے۔ اوس کا قطرہ، گول سا چاند، سوکھا ببول، محرابیں، دیواریں اور راستے، ہر شے ایک سوگوار سی اداسی میں تحلیل ہو گئی ہے۔ ان نظموں میں اختر الایمان اپنے عروج پر دکھائی دیتا ہے۔ گہرے غم، تنہائی اور اپنی ذات کو مرکزی نقطہ قرار دینے کے اس عمل نے شاعر کو اس "غار" کے دہانے تک پہنچا دیا ہے جو اعلیٰ قدروں کا منبع ہے اور جس میں وہ شعلہ روشن ہے جس کا مس ہر شے کو کندن کر دیتا ہے، لیکن شاعر نے اس غار کے اندر قدم نہیں رکھا۔ وہ محض اس کے دہانے تک پہنچا ہے۔ چنانچہ گرداب میں اختر الایمان ایک ایسے نقطے پر کھڑا ہے جو دو ادوار کا سنگم ہے اس نقطے کے ایک طرف وہ دور ہے جس سے وہ گذر آیا ہے اور جو اب تیزی سے بجھ رہا ہے۔ دوسری طرف ایک ایسا دور پھیلا ہوا ہے جس تک اسے ابھی رسائی حاصل نہیں لیکن جس کی مسلسل دستک اسے صاف سنائی دے رہی ہے۔ "گرداب" کا شاعر تذبذب اور گومگو کی کیفیت میں مبتلا اس سنگم پر دم بخود کھڑا نظر آتا ہے۔ وہ بار بار اس دور کا ذکر کرتا ہے جسے وقت کے ریلے ختم کر دینے کے درپے ہیں۔ یہ دور مختلف علامتوں کی صورت میں "گرداب" کی کئی ایک نظموں میں ابھرا ہے مثلاً مسجد کا ذکر کرتے ہوئے اختر الایمان نے ایک ایسی ویران سی مسجد کا نقشہ کھینچا ہے جو اب محض چند لمحوں کی مہمان ہے۔ اسی طرح "پرانی فصیل" میں شاعر نے اپنی زندگی کے مٹتے ہوئے اور خاک ہوتے ہوئے دور کا منظر پیش کیا ہے۔ یہی حالت "تنہائی میں" میں ابھری ہے جہاں شاعر نے ماحول کی ویرانی مختلف شعری علامتوں سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ بہ حیثیت مجموعی "گرداب" کے شاعر کو اپنا ماضی آخری ہچکی کے کرب میں مبتلا دکھائی دیتا ہے۔ یہ چند ٹکڑے دیکھیے:

دور برگد کی گھنی چھاؤں میں خاموش و ملول
جس جگہ رات کے تاریک کفن کے نیچے

ماضی و حال گنہ گار نمازی کی طرح
اپنے اعمال پہ رو لیتے ہیں چپکے چپکے
ایک ویران سی مسجد کا شکستہ سا کلس
پاس بہتی ہوئی ندی کو تکا کرتا ہے
اور ٹوٹی ہوئی دیوار پہ چنڈول کبھی
مرثیہ عظمتِ رفتہ کا پڑھا کرتا ہے

——— "مسجد"

یہاں سرگوشیاں کرتی ہے ویرانی سے ویرانی
فسردہ شمعِ امید و تمنا لو نہیں دیتی
یہاں کی تیرہ بختی پہ کوئی رونے نہیں آتا
یہاں جو چیز ہے ساکت، کوئی کروٹ نہیں لیتی

——— "پرانی فصیل"

کالے ساگر کی موجوں میں ڈوب گئیں دھندلی آشائیں
جلنے دو یہ دیئے پرانے خود ہی ٹھنڈے ہو جائیں گے
سو جائیں گے آنسو بن کر روتے روتے سو جائیں گے

——— "نئی صبح"

اک اک اینٹ گری پڑتی ہے
سب دیواریں کانپ رہی ہیں
ان تھک کوششیں معماروں کی
سر کو تھامے ہانپ رہی ہیں

——— "آمادگی"

اک دھندلکا سا ہے دم توڑ چکا ہے سورج
شب کے دامن پہ ہیں دھبے سے ریاکاری کے

اور مغرب کی فنا گاہ میں پھیلا ہوا خوں
دبتا جاتا ہے سیاہی کی تہوں کے نیچے

——— "تنہائی میں"

یہ 'سنگم' کے ایک طرف کی داستان ہے۔ سنگم کے دوسری طرف ایک گہری تاریکی مسلط ہے۔ اور یہ تاریکی شاعر کو اپنی طرف بلا رہی ہے۔ شاعر خود تذبذب اور گومگو کے عالم میں مبتلا کوئی فیصلہ کرنے سے قاصر ہے۔ ہر حساس انسان کی زندگی میں یہ لمحہ ضرور آتا ہے جب اسے غیب سے آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ بعض لوگ ان آوازوں پر لبیک کہتے ہوئے اٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور عافیت کوشی سوچ بچار اور ہچکچاہٹ کو سدِ راہ نہیں ہونے دیتے۔ بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ ان کے اندر اس قدر ہیجان برپا ہوتا ہے کہ ان کے لئے اس سنگم پر لحظہ بھر کے لئے رکنا بھی ممکن نہیں ہوتا۔ لیکن اختر الایمان اس سنگم پر رکے ہوئے نظر آتے ہیں۔ حالاں کہ دوسری طرف مسلسل بلاوے آ رہے ہیں اور دستک کی آوازیں صاف سنائی دے رہی ہیں۔ اس گومگو اور تذبذب کی تمام ترکیفیات کو اختر الایمان نے اپنی نظموں میں نہایت خوبصورتی سے سمیٹ لیا ہے :

نقرئی گھنٹیاں سی بجتی ہیں
دھیمی آواز میرے کانوں میں
دور سے آ رہی ہے، تم شاید

——— "دور کی آواز"

کون ، آوارہ ہواؤں کا سبک سار ہجوم
آہ احساس کی زنجیر گراں ٹوٹ گئی
کھٹکھٹاتا ہے کوئی دیر سے دروازے کو
ٹمٹماتا ہے مرے ساتھ نگاہوں کا چراغ

....

زلزلہ، اف یہ دھماکا، یہ مسلسل دستک
بے اماں رات کبھی ختم بھی ہوگی کہ نہیں

——— "موت"

پھر مرا خون مچلتا ہے ارادے بن کر
پھر کوئی منزلِ دشوار بلاتی ہے مجھے
پھر کہیں دشت و جبل ڈھونڈ رہے ہیں مجھ کو
پھر کہیں دور سے آواز سی آتی ہے مجھے

—— "وداع"

سیاہ و کہنہ محلکوں سے اس طرف کوئی
گھنی دبی ہوئی پلکوں سے اس طرف کوئی
پکارتا ہے دھندلکوں سے اس طرف کوئی
یہ دو قدم ہیں انھیں بھی اٹھا کے دیکھ تو لوں!

—— "محلکے"

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا "گرداب" کا شاعر ایک ایسے سنگم پر ایستادہ ہے جہاں ایک طرف ماضی کی عمارت گر رہی ہے اور دوسری طرف مستقبل کے اندھیرے سے غیب کی آوازیں اسے مسلسل سنائی دے رہی ہیں۔ خود شاعر ماضی کی تباہی کا منظر دیکھ چکا ہے اور اس ماضی اور ماضی کے ساتھ وابستہ تصورات کے لئے اس کے پاس بجز ایک جلتے ہوئے آنسو کے اور کچھ نہیں لیکن اس سب کے باوجود ماضی کی زنجیریں اس سے بری طرح لپٹی ہوئی ہیں اور اسے "غار" میں اندھا دھند چھلانگ لگانے سے روک رہی ہیں۔ یہ اس لمحے کی کہانی ہے اور اردو کے کسی اور نظم گو شاعر کے ہاں تذبذب اور گومگو کا یہ لمحہ اس قدر طویل نہیں جتنا اختر الایمان کے ہاں! اور شاید اس لمحے کی طوالت ہی آخر آخر میں شاعر کے راستے میں سنگِ گراں بنی ہے اور شاعر نے خود کو جست لگانے سے روک لیا ہے۔

بہر حال تذبذب کی یہ کیفیت "گرداب" کی ہر نظم میں موجود ہے:

ہے مرکزِ نگاہ پہ چٹان سی کھڑی ہوئی
ادھر چٹان سے پرے وسیع تہ بہ تہ تیرگی
اسے پھلانگ بھی گیا تو اس طرف خبر نہیں
عدم خراب تر ملے نہ موت ہو نہ زندگی

—— "نقشِ پا"

ایک دوراہے پہ میں حیران ہو کر کس سمت بڑھوں
اپنی زنجیروں سے آزاد نہیں ہوں شاید؟

—— "محرومی"

کیا خبر پاؤں مرا ساتھ کبھی دیں گے کہ نہیں
کیا خبر کیا ہے مرے عزمِ سفر کا انجام

—— "وداع"

غرض اک دور آتا ہے کبھی اک دور جاتا ہے
مگر میں دو اندھیروں میں ابھی تک ایستادہ ہوں

—— "پرانی فصیل"

راہ کے پیچ وخم میں اپنا دامن کوئی کھینچ رہا ہے
فردا کا پر پیچ دھندلکا، ماضی کی گھنگھور سیاہی
یہ خاموشی یہ سناٹا اس پر اپنی کور نگاہی

....

جیون کی پگڈنڈی یونہی تاریکی میں بل کھاتی ہے
کون ستارے چھو سکتا ہے راہ میں سانس اکھڑ جاتی ہے
راہ کے پیچ وخم میں کوئی راہی الجھا دیکھ رہی ہے

—— "پگڈنڈی"

"گرداب" کی ان نظموں میں شاعر نے اپنی داخلی الجھن کو بڑی نفاست سے بیان کیا ہے۔ بالخصوص "پگڈنڈی" میں یہ کیفیت پوری طرح اجاگر ہوئی ہے۔ اس نظم میں شاعر کی حیثیت اس راہرو کی سی ہے جو راستے کے پیچ وخم میں کہیں الجھ کر رہ گیا ہو جہاں اس کی سانس اکھڑ گئی ہو اور اس کے سامنے بجز اتھاہ تیرگی کے اور کچھ باقی نہ رہا ہو۔ "گرداب" کی بیشتر نظموں اور "تاریک سیارہ" کی بعض نظموں میں تذبذب کی اس کیفیت کی نوعیت داخلی ہے۔ خود شاعر اس تذبذب کو سمجھنے سے قاصر ہے اور ایک دوراہے پر حیران کھڑا پیچھے ہٹنے یا آگے بڑھنے کے متضاد رجحانات میں اسیر ہو کر رہ گیا ہے لیکن "تاریک سیارہ" (میری مراد اس نظم سے ہے جس کا عنوان "تاریک سیارہ" ہے)

میں یہی داخلی کش مکش ابھر کر ذہن کی سطح پر آ گئی ہے اور شاعر نے اس الجھن کو جس کی نوعیت اب تک داخلی اور نفسیاتی تھی منطق اور دلیل کی مدد سے حل کرنے کی سعی کی ہے۔ "تاریک سیارہ" میں دو آوازیں ابھرتی ہیں، ایک دل کی آواز ہے جو شاعر کو آگے بڑھنے اور اندھا دھند غیب کی آواز کا پیچھا کرنے پر اکساتی ہے۔ دوسری آواز فہم کی ہے جو شاعر کو گوشت پوست کی زندگی اور اس کی عام سطح کی طرف کھینچتی ہوئی نظر آتی ہے۔ دیکھئے:

دل کی آواز:

جانِ من حجلۂ تاریک سے نکلو دیکھو
کتنا دل کش ہے سیہ رات میں تاروں کا سماں
آسماں چھلکے ہوئے جام کی مانند حسین
خلد میں دودھ کی اک نہر سی ہے کاہکشاں

فہم کی آواز:

آسماں خود ہی نگوں سر ہے اسے کیا دیکھوں
رات کے پاس ہے کیا مرگ تبسم کے سوا
جس کے ذرّوں میں ہے اک مرے ماضی کا لہو

دل کی آواز:

اور کیا ظلم و جہالت کے درِ دولت پر
گر پڑوں خاک بسر ناصیہ فرسائی کروں؟
چھوڑ کر دامن سیارہ و ماہ و انجم
حسن مغرور کے قدموں پہ جبیں سائی کروں؟

فہم کی آواز:

آسمانوں کی بلندی سے ہٹا کر نظریں
ظلم پرورده بہاروں کی طرف دیکھو تو
سب اسی ارض سیہ بخت کے خاطر ہیں کھیل
خاک پرورده بہاروں کی طرف دیکھو تو

اس نظم کے مطالعے سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ وہی چیز جو داخلی سطح پر تذبذب اور الجھن کی صورت میں موجود تھی ذہن کی سطح پر آتے ہی ایک واضح تصادم اور تضاد کی صورت اختیار کر گئی ہے اور شاعر کی نظروں کے سامنے دو مختلف راستے ابھر آئے ہیں۔ بعد کی نظموں کے مطالعے سے ثابت ہوتا ہے کہ شاعر نے سوچ سمجھ کر آسمان اور سیارہ و ماہ وانجم پر خاک پر وردہ نظاروں کو ترجیح دی ہے اور یوں زندگی کی "پہلی سطح" کی طرف مراجعت کی ہے۔ اس مقام پر شاید یہ کہا جائے کہ بے شک "گرداب" کا شاعر شدید یاسیت، کرب اور احساس تنہائی کے زیر اثر ایک ایسے سفر پر روانہ ہو گیا تھا جس کے اختتام پر عرفان کی منزل موجود تھی اور جہاں زندگی کی سطحیت اور ہنگامہ خیزی سے متاثر ہونے کی بجائے زندگی اور کائنات کی گہری حقیقتوں کے ادراک کا امکان زیادہ قوی تھا۔ تاہم چوں کہ احساس اور خیال کی اس دنیا کی راہیں صاف اور روشن نہیں تھیں، اس لئے اگر "گرداب" کے شاعر کو اس الجھے ہوئے راستے پر قدم آگے بڑھانے میں ہچکچاہٹ محسوس ہوئی تو یہ کوئی غیر اغلب بات نہیں تھی۔

دوسری طرف چونکہ زندگی کی عام سطح سپاٹ اور روشن تھی اور اس پر گامزن ہونے سے روح اور ذہن کی الجھنوں کے ختم ہو جانے کا امکان تھا۔ اس لئے اگر اختر الایمان نے مزید ذہنی کرب سے نجات پانے کے لئے یہ راستہ اختیار کیا تو یہ بھی ایک "تقاضائے فطرت" تھا اور اس اقدام کے لئے ہم شاعر کو موردِ الزام ٹھہرانے میں حق بجانب نہیں۔ مگر یہ بات اپنی جگہ کتنی ہی برمحل اور قابل قبول کیوں نہ ہو اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ اختر الایمان ایسا شاعر، جس کے دل کا آئینہ صاف، جس کی روح حساس اور غم اس قدر گہرا تھا، جب انکشاف وعرفان کے راستے سے ہٹ کر زندگی کی "پہلی سطح" کی طرف واپس آیا تو اس عمل سے اس کی نظم کی گہرائی اور شدت کو نقصان پہنچا اور اس کے ہاں وہ کرب ناپید ہو گیا جو عظیم شاعری کا محرک ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اختر الایمان کی یہ مراجعت ایک ایسا ردعمل تھا جس کا طویل مساعی، تھکاوٹ اور کرب کے بعد پیدا ہو جانا فطرت کے تقاضوں کے عین مطابق تھا۔ اس ردعمل کے پیچھے بعض خارجی محرکات بھی کارفرما تھے۔ بمقدم الذکر صورت میں سوائے اس کے اور کیا نتیجہ اخذ ہو سکتا ہے کہ شاعر کا باطن اس قدر گہرا اور اس کا جذبہ اس قدر شدید نہیں کہ وہ اس الجھے ہوئے راستے پر گامزن رہ سکتا۔ لیکن یہ بات اس لئے درست نہیں کہ "گرداب" میں اختر الایمان نے نہایت گہرے احساسات

کا اظہار کیا ہے اور غم، کرب اور یاس کی ایسی کیفیات کو پیش کیا ہے جو عام نظم گو شعرا کے ہاں ہرگز نظر نہیں آتیں۔ پھر اس مراجعت کے پیچھے کچھ خارجی محرکات کارفرما تھے۔ اس کے شواہد سب سے پہلے خود اختر الایمان کے "ردِ عمل" میں ملتے ہیں۔ مثلاً "آبجو" کے دیباچے میں وہ رقم طراز ہیں:

"احباب کے ایک حلقے میں یہ غلط فہمی پیدا ہوئی تھی کہ "گرداب" کی شاعری قنوطی، یاس انگیز اور گھٹن لئے ہوئے ہے۔ اس غلط فہمی کی بنیاد یہ ہے کہ شاعری کی طرف ہمارے اکثر پڑھنے والوں کا رویہ سنجیدہ نہیں۔"

اس کے بعد اسی دیباچے میں شاعر نے "گرداب" کی بعض نظموں مثلاً مسجد، تنہائی، موت وغیرہ کا تجزیہ کرکے بتایا ہے کہ یہ نظمیں تو بعض بڑے بڑے موضوعات سے متعلق ہیں۔ ان کو شاعر کی قنوطیت اور شخصی غم سے کوئی علاقہ نہیں وغیرہ صاف ظاہر ہے کہ احباب کے اس حلقے نے اختر الایمان سے کہا ہوگا کہ عظیم شاعری تو بڑے بڑے موضوعات سے متعلق ہوتی ہے۔ اس میں جنتا کی گونج نقطۂ نظر کا اظہار اور فلسفے کی چاشنی کا ہونا ضروری ہے۔ ورنہ شخصی اظہار سے تو محض "قنوطی، یاس انگیز اور گھٹن" کی حامل شاعری ہی وجود میں آسکتی ہے۔ اور خود اختر الایمان نے اپنی نظموں میں قنوطیت اور یاس کی نفی کرنے کے لئے اس دیباچے کی ضرورت محسوس کی ہوگی۔ میری رائے میں یہ ایک ایسا المیہ تھا جس نے اختر الایمان کی نظم نگاری کو خاصا نقصان پہنچایا کیوں کہ "گرداب" کے بعد اس نے ارادی طور پر "گھٹن"، یاس اور قنوطیت کی شاعری سے اجتناب کیا۔ اور ایسی نظمیں تحریر کیں جن میں زندگی کی "پہلی سطح" کا عکس موجود تھا نہ کہ شاعر کی مجروح اور شکستہ روح کا۔ نہ جانے یہ بات شاعر کے ذہن پر کیوں مرتسم ہوگئی کہ غم اور قنوطیت اور یاس سے جو شاعری پیدا ہوتی ہے لامحالہ کم درجے کی شاعری ہوتی ہے حالانکہ فن تو غم ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ پھر یہ کہاں درست ہے کہ عظیم شاعری غیر شخصی موضوعات سے متعلق ہے۔ بے شک ایک بڑے شاعر کے ہاں کائنات کی لامحدودیت اور زندگی کی ہنگامہ خیزی کا احساس بھی سلیقے سے ابھرتا ہے اور بظاہر شاعر اپنی ذات سے باہر نکل کر مظاہر کا ادراک کرتا ہے تاہم اس کی جیت کا راز یہ ہے کہ وہ زندگی کی "پہلی سطح" کو "دوسری سطح" سے مربوط رکھتا ہے اور اپنی ذات کے آئینے میں سے ماحول کا نظارہ کرتا ہے۔ پھر چونکہ اس کی ذات انسان کے گہرے غم، تنہائی اور احساسِ کم مائگی کی آماجگاہ ہے اس لئے اظہارِ ذات کے اس عمل میں جسے شعر گوئی کہتے ہیں اس کا "بنیادی غم" بھی ضرور منتقل ہوجاتا ہے۔ اسی سے شعر میں جان بھی پڑتی ہے۔ بہرحال شعر کا تعلق روح کے

گہرے اور ازلی و ابدی "غم" کے ساتھ بہت مضبوط ہے اور اس بات کو نظر انداز کرنا بہت مشکل ہے۔ اختر الایمان نے فن کی تخلیق کے سلسلے میں اس اہم نکتے کو نظر انداز کر کے شعوری طور پر جو نیا راستہ اختیار کیا اور مقبول عام طریق فکر کو اپنی نظموں میں رائج کرنے کی کوشش کی اس کا نتیجہ اس مراجعت اور واپسی کی صورت میں ہمارے سامنے ہے جو "تاریک سیارہ" کے بعد کی نظموں میں بہت عام ہے اور جس کا ذکر آگے چل کر آئے گا۔

لیکن زندگی کی "پہلی سطح" کی طرف اختر الایمان کی مراجعت محض چند احباب کے تقاضوں کے احترام میں شاید نہیں تھی۔ غور کیجئے تو یہ زمانہ ہی ایسا تھا جس میں "شخصی غم" غمِ دوراں سے کم تر قرار دیا جانے لگا تھا اور فرد کی ذات اور شخصیت جنتا کے وسیع تقاضوں کے سامنے ہیچ متصور ہونے لگی تھی۔ اردو میں ترقی پسند شاعری کے آغاز کا یہ زمانہ تھا فیض نے "نقش فریادی" میں غم جاناں کو غمِ دوراں میں مبدل ہوتے دکھایا تھا اور اگرچہ یہ گریز بجائے خود خلوص پر مبنی تھا اور اسی لئے فیض کو اس عمل میں بڑی کامیابی بھی حاصل ہوئی تھی تاہم بہت جلد یہ چیز ایک میکانکی صورت اختیار کر گئی اور فیض کے بعد ساحر، مجاز، جاں نثار اختر اور دوسرے بہت سے نظم گو شعرا نے فیض کے تتبع میں ایسی نظمیں لکھنے کا آغاز کیا جن میں شخصی غم کی نفی کر دی گئی تھی اور شاعر کے ہاتھ میں ایک پرچم تھما دیا گیا تھا۔ یہ عوامی تحریکات کا زمانہ تھا اور اردو نظم نے تخیل اور انکشافِ ذات کے بعد "عوامی سطح" سے پہلی بار اس طرح کا تعارف حاصل کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ ایسی نظمیں اپنی وسیع اپیل اور نعرہ بازی کی صفات کے باعث بہت مقبول ہوتی ہیں۔ بیشتر شعرا نے غیر رسمی طور پر اسی راستے کو فن کی سلامتی کے لئے موزوں ترین راستہ سمجھا۔ اختر الایمان بھی اس دور کا شاعر تھا اس لئے یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ بھی فن کے اس نئے تقاضے سے متاثر نہ ہوتا۔ میری رائے میں "تاریک سیارہ" میں اختر الایمان کی مراجعت فن کے بارے میں بعض مقبول عام نظریات ہی کے تابع تھی۔ اور اختر الایمان نے اگر "یاس اور قنوطیت اور گھٹن" کی شاعری سے منہ موڑ کر ارادی طور پر خاک سے پیمانِ وفا باندھنے اور "تاریک سیارہ" سے رشتہ قائم کرنے کی کوشش کی تو یہ خارجی ماحول کے اثرات کا ایک نتیجہ تھا اور بس!

لیکن اختر الایمان کوئی معمولی شاعر نہیں تھا کہ تقلید اور تتبع کے اس رجحان میں یکسر بہہ جاتا اور اپنی نظم کو نعرہ بازی اور نظریاتی تبلیغ کے حوالے کر دیتا۔ چنانچہ زمانے کی ہوا اور مقبول عام نظریات کے دباؤ کے تحت اس شاعر نے اپنے شخصی غم، کرب اور یاسیت کے راستے کو ترک تو کر دیا لیکن وہ

"نظریئے" کے سستے پرچم کا سہارا لینے کے بجائے اپنے ماضی کے اس دور کی طرف پلٹا جس میں اس کی زندگی کی "پہلی سطح" بہت نمایاں تھی۔ یوں دیکھیے تو اختر الایمان کی مراجعت مجاز، جاں نثار اختر اور ساحر کی مراجعت سے کہیں زیادہ فطری تھی کہ اس کا تعلق شاعر کی اپنی زندگی سے تو باقی رہا اور ہر چند کہ وہ زینے سے ایک قدم نیچے اتر آیا تھا تاہم اس کا تعلق زینے کے ساتھ تو بدستور قائم تھا۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ مجاز وغیرہ نے مراجعت کے بعد ایسی نظمیں لکھیں جنھیں اچھی شاعری میں شمار کرنا بھی مشکل ہے اور اختر الایمان نے مراجعت کے بعد بھی ایسی نظمیں لکھیں جنھیں عمدہ شاعری کے تحت شمار کرنے میں کوئی حرج نہیں۔ ہاں یہ بات ضرور ہے کہ ان نظموں میں پہلی سی کسک، خلوص اور انہماک باقی رہا۔ پھر چوں کہ جذبے کی شدت اور خلوص ایک بڑی حد تک اسلوب کو بھی متاثر کرتا ہے اس لئے ان نظموں میں کسک اور شدت کی کمی نے اسلوب میں بھی ایک اکھڑی اکھڑی کیفیت، ایک "سپاٹ پن" پیدا کیا، جسے قاری نے فی الفور محسوس کر لیا۔ بہرکیف "تاریک سیارہ" کے بعد زندگی کی "پہلی سطح" کی طرف اختر الایمان کی مراجعت واضح ہونا شروع ہوتی ہے۔ چنانچہ اب نظموں میں واپسی کا ذکر شد و مد سے ابھرتا ہے۔

یہ چند ٹکڑے دیکھیے:

خاموش ہے، گنگ ہے، سیہ پوش
ماضی کے محل کی نرم دیوار
ٹوٹا نہیں ہے بے حسی کا پندار
چھوڑا تھا اسی محل کے پیچھے
احباب کو صرفِ نغمہ و ساز
رکھتے تھے شرارتوں کی بنیاد
ہوتا تھا محبتوں کا آغاز
لوٹا ہوں تو محفلیں ہیں خاموش
آتی نہیں قہقہوں کی آواز

—— "واپسی"

میں استخوانِ شکستہ کے ڈھیر سے بچتا
دیارِ ہوئیں پریشاں خیال آوارہ
اسی تلاش میں پھرتا تھا کوئی رہ نکلے
اس اضطرابِ مسلسل سے پاؤں چھٹکارا
پھر ایک شام ترے حسنِ لازوال کی خیر
صدائیں آئیں ادھر آ ترے مآل کی خیر

پھر ایک بار تصور کے رنگ محلوں میں
ہجومِ شوق ہوا، شورِ ناؤ نوش ہوا
دیئے جلائے گئے، راستوں میں پھول بچھے
حیاتِ رفتہ کا افسانہ بار گوشِ ہوا

"ریت کے محل" ـــــــ

رنگوں کا چشمہ سا پھوٹا ماضی کے اندھے غاروں سے
سرگوشی کے گھنگھرو کھنکے گرد و پیش کی دیواروں سے

"شفق" ـــــــ

کون ہو بنتِ مہ و مہرِ درخشاں و نجوم
کس لئے آئی ہو غم خانہ منور کرنے ؟

....

اس کے ہر گوشے کو مہکا دو بنا دو فردوس
تم اسے اپنی محبت سے فروزاں کر دو
بید کی کرسی، کتابیں یہ پرانے جوتے
جھاڑ کر ان کو ذرا گھر میں چراغاں کر دو

"شکستِ خواب" ـــــــ

مبارک ہو میں نے سنا ہے کہ تم پھول سی جان کی ماں بنی ہو
مبارک، سنا ہے تمھارا ہر اک زخم اب مندمل ہو گیا ہے

"آخرِ شب"

ظاہر ہے کہ اختر الایمان کی ان نظموں میں شاعر کی واپسی اس کے ماحول کی طرف ہے گویا اس نے خود کو گزری ہوئی زندگی سے تجدید ملاقات کی تحریک دی ہے۔ اور خود کو زندگی کی "پہلی سطح" پر زندگی بسر کرنے کی طرف راغب کیا ہے۔ "تاریک سیارہ" کے بعد کی نظموں میں یہ مراجعت اس قدر واضح ہے کہ بعض اوقات شاعر اپنی جوانی کے ادوار سے گزر کر لڑکپن کے ادوار تک پہنچ جاتا ہے اور اس کا "ہمزاد" ایک لڑکا ماضی کے دھندلکوں سے ابھر کر اس کی جگہ لے لیتا ہے۔ مراجعت کی یہ شدید ترین صورت ہے جو اپنی انتہا میں فرار کی صورت اختیار کر گئی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنے جذبے کی تندی اور احساس کی شدت سے ڈر کر شاعر نے خود کو اپنے ماضی میں چھپانے کی کوشش کی ہے۔ اور اس پر واپسی کا جذبہ اس قدر مسلط ہو گیا ہے کہ وہ اپنے لڑکپن کی حدود تک بڑھتا چلا گیا ہے۔ دیکھیے:

وہ بالک ہے آج بھی حیراں میلہ جوں کا توں ہے لگا
حیراں ہے بازار میں چپ چپ کیا کیا بکتا ہے سودا

"یادیں"

مجھے اک لڑکا، جیسے تند چشموں کا رواں پانی
نظر آتا ہے، یوں لگتا ہے جیسے اک بلائے جاں
مرا ہمزاد ہے ہر گام پر ہر موڑ پر جولاں
اسے ہمراہ پاتا ہوں، یہ سائے کی طرح میرا
تعاقب کر رہا ہے جیسے میں مفرور ملزم ہوں

....

میں اس لڑکے سے کہتا ہوں وہ شعلہ مر چکا جس نے
کبھی چاہا تھا خاشاکِ دو عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے

یہ کذب و افترا ہے، جھوٹ ہے، دیکھو میں زندہ ہوں؟

——"ایک لڑکا"

شاعر اپنے ہمزاد کو یقین دلانا چاہتا ہے کہ اس کے اندر وہ آگ اب سرد پڑ چکی ہے جس نے ایک وقت میں خاشاک دو عالم کو پھونک ڈالنے کا عزم کیا تھا، لیکن یہ ہمزاد، یہ لڑکا اس بات سے متفق نہیں۔ گویا شعوری طور پر تو شاعر نے اپنی آگ پر راکھ کی موٹی تہیں جما کر اور خود کو زندگی کی "پہلی سطح" سے ہم آہنگ کر کے یہ بات ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ اب تنہائی، یاس، قنوطیت اور کرب کی غیر ارضی سطح کے ساتھ اس کا رشتہ باقی نہیں رہا۔ لیکن غیر شعوری طور پر وہ جانتا ہے کہ یہ گریز، یہ مراجعت محض ایک عارضی صورت ہے اور اسے زود یا بدیر پھر اسی راہ پر گامزن ہونا پڑے گا۔ یہ اس لئے کہ شاعر کے دل میں اندھیرے میں جست لگانے اور اپنی ذات کی گہرائیوں میں ڈوبنے کی تمنا ایک چنگاری کی طرح بدستور سلگ رہی ہے اور یہ چنگاری کسی بھی وقت ایک شعلۂ جوالہ میں بدل سکتی ہے۔ چنانچہ اب دیکھئے کہ اس مراجعت کے بعد بھی شاعر پر اداسی اور بے کیفی مسلط ہے یعنی اگرچہ وہ اپنے ماضی اور اس ماضی کی عام سطح کی طرف لوٹ آیا ہے، تاہم اس کے ہاں احساسِ زیاں اور احساسِ انجماد ابھی باقی ہے اور وہ قطعاً غیر شعوری طور پر ایک نئی "جست" کے لئے تیار ہو رہا ہے۔ واپسی کے بعد بھی ماحول کی جو مردنی اور بے کیفی اسے نظر آتی ہے، اس کو شاعر نے اپنی بہت سی نظموں کا موضوع بنایا ہے۔ مثلاً:

دھرتی میری گور ہے یا گھر، یہ نیلا آکاش جو سر پر
پھیلا پھیلا ہے اور اس کے سورج چاند ستارے مل کر
میرا دیپ جلا بھی دیں گے یا سب کے سب روپ دکھا کر
ایک اک کر کے کھو جائیں گے جیسے میرے آنسو اکثر
پلکوں پر تھرا تھرا کر تاریکی میں کھو جاتے ہیں
جیسے بالک مانگ مانگ کر نئے کھلونے سو جاتے ہیں

——"بلاوا"

ابھی سے یوں مضمحل نہ ہو تو، نگوں نہ ہو، ابھی تو میں بھی
ابھی تو گردش میں ہے زمانہ، ابھی تو سیارے چل رہے ہیں

ترے لئے سنگ ہی سہی میں، بجھے نہیں ہیں مرے شرارے
ترے لئے برف ہی سہی میں، مگر مرے داغ جل رہے ہیں

"رخصت" ـــــ

کوئی آغاز نہ انجام نہ منزل نہ سفر
سب وہی دوست ہیں دہرائی ہوئی باتیں ہیں
چہرے اترے ہوئے دن رات کی محنت کے سبب
سب وہی قصّے، شکایات، مداراتیں ہیں
سب وہی بغض و حسد، رشک و رقابت، شکوے
دامِ تزویر ہے، الجھاؤ کی سی گھاتیں ہیں
سب گلی کوچے وہی، لوگ وہی، موڑ وہی
یہ وہی سردی ہے، یہ گرمی ہے، یہ برساتیں ہیں

"یہ دور" ـــــ

نظموں کے یہ ٹکڑے اس بات پر دال ہیں کہ اخترالایمان اس مراجعت سے مطمئن نہیں اور اسے ماحول اور اس کے تقاضوں میں یکسانی، بیزاری، مردنی اور بے کیفی کا احساس ہو رہا ہے۔ یہ بات ایک نئی جست کی آمد کا پتہ دیتی ہے۔ خود شاعر کا کہنا ہے کہ ابھی اس کے "شرارے" بجھے نہیں، اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ کسی وقت بھی یہ شاعر پھر سے اپنے سفر پر روانہ ہو سکتا ہے۔ اگر ایسا ہوا تو یہ گویا شاعر کی زندگی میں دوسری "مراجعت" ہو گی۔ اور قیاس غالب ہے کہ یہ مراجعت اس کے فن کو آسمانی رفعتوں تک پہنچا دے گی۔

ـــــــــــــ

ضیا جالندھری

"پر آشوب لمحہ" کی ایک مثال

"سرِ شام" سے لے کر "نارسا" تک ضیا جالندھری کا سفر اس دریا سے مماثل ہے جو راستہ بدل بدل کر اور کروٹیں لے لے کر سمندر کی طرف بڑھتا ہے مگر ایلیٹ کہتا ہے کہ دریا ہمارے اندر ہے اور سمندر ہمارے چاروں طرف ہے اور دریا انسان کا وقت ہے اور سمندر دھرتی کا وقت ہے۔ دیکھنا یہ ہوگا کہ ضیا جالندھری نے کن کٹھن راہوں سے ہو کر سمندر تک رسائی حاصل کی نیز کیا وہ خود کو انسانی وقت کے آشوب سے نجات بھی دلا سکا؟

ضیا جالندھری کے اس سفر کی ابتدا جذبات کے اس کہرام میں ہوتی ہے جسے بہار کا نام ملا ہے۔ انسانی دیو مالا میں بہار کا یہ لمحہ رات اور صبح کا وہ مقام اتصال ہے جس میں اوشا بحیثیت ایک عورت اور سورج بہ حیثیت ایک مرد سامنے آتا ہے۔ اوشا اور سورج کے اس وصال میں جذبے کی گھن گرج اور تعاقب، گریز اور ملن کی تمام ہیجان انگیز کیفیات موجود ہوتی ہیں۔ رات ایک سربہ مہر بیج کی طرح تھی۔ اسی رات کی کوکھ سے سورج کا برآمد ہونا گویا وقت کا وجود میں آنا ہے۔ یہی وقت کے آشوب کی ابتدا ہے۔ دیو مالا کے ہیرو کی طرح ضیا نے بھی آگے چل کر خود کو وقت کے جنگل میں گرفتار پایا اور یوں اس کے ہاں کائناتی وقت کی ابدیت کے مقابلے میں انسانی وقت کی ناپائیداری اور فنا کا احساس بیدار ہوا۔ پھر دیو مالا کے ہیرو کی طرح وہ بھی اس چشمۂ حیواں کی تلاش میں کھو گیا جو اسے انسانی وقت کے بندھنوں سے آزاد کر کے جاوداں کر سکتا

تھا، مگر ہر چشمۂ حیواں تک پہنچنے کے لئے شکم ماہی یا لق ودق صحرا میں سے گذرنا ضروری ہے۔ ضیا کے ہاں یہ صحرا ایک برف زار کی صورت میں ابھرا ہے اور اس کے کرب میں مبتلا ہو کر اسے وہ عرفان حاصل ہوا ہے جو چشمۂ حیوان سے پیاس بجھانے کے مترادف ہے۔ مگر یہ ساری بات تو محض تصویر کا ایک ہلکا سا خاکہ ہے۔ جب تک اس خاکے میں رنگ نہ بھرے جائیں شاعر کی تگ و دو اور بازیافت کو سمجھنا مشکل ہوگا۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ WASTE LANDE کی طرح "سر شام" کا آغاز بھی بہار کی آمد سے ہوتا ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ ایلیٹ تو آمدِ بہار کے خوف میں مبتلا ہے جب کہ ضیا نے اس کا خیر مقدم کیا ہے۔ بہار اور جنسی ہیجان مماثل کیفیات ہیں اور جنس جتنی پرکشش ہے اتنی ہی خوفناک بھی ہے۔ چنانچہ بعض طبیعتیں جنس سے خوف زدہ ہوتی ہیں اور بعض اس کے کمالی روپ میں بھی بے پناہ کشش محسوس کرتی ہیں۔ اول الذکر منفی لیکن موخر الذکر ایک مثبت عمل ہے۔ ایلیٹ جب کہتا ہے:

تو اس سے ایک گہرے اعصابی خوف کی نمائش ہوتی ہے لیکن جب ضیا کہتا ہے کہ:

پھول پھول میں امنگ رنگ بن کے جی اٹھی
خوشبوؤں کی لہر لہر بادلوں کے سائے میں
راگ چھیڑتی اٹھی
راگنی کی آنچ شاخ شاخ میں رواں ہوئی
راگنی کی آنچ نرم کونپلوں کے روپ میں
ڈھل کے پھریاں ہوئی
بڑھتی بیل پھیلتے درخت سے لپٹ گئی
اور گرم بازوؤں کے حلقے تنگ ہو گئے
زندگی سمٹ گئی!

——— "ملاقات"

تو صاف محسوس ہوتا ہے کہ وہ محبت اور اس کے تابناک جنسی پہلوؤں سے گریزاں نہیں۔ ہر چند وہ جانتا ہے کہ اس کاروبارِ عشق میں بڑھتی بیل بالآخر پھیلتے درخت کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے لیکن وہ ایک صحت مند شخص کی طرح نہیں بلکہ ایک معصوم بچے کے انداز میں شروع کیا ہے چنانچہ بعد ازاں جب اسے وقت کے آشوب سے گزرنا پڑتا ہے اور اس کے نتیجے میں ایک گہرا کرب اس کے سراپا پر مسلط ہوا ہے تو اس کے ہاں زیاں کا احساس بھی نسبتاً شدید ہو گیا ہے۔

سورج کے طلوع ہونے اور نصف النہار تک پہنچنے کی داستان ایک سیدھی لکیر کے تابع ہے۔ یہ وہ دور ہے جس میں جوانی کا گرم لہو رگ رگ میں دوڑتا ہے اور اس لہو میں ایک ایسی آنچ ہوتی ہے جو جذبات کو منجمد ہونے ہی نہیں دیتی۔ اسی دور میں دیومالا کا ہیرو ایک عجیب سے احساس بقا سے بھی آشنا ہوتا ہے اور بعض اوقات تو محبوبہ سے گریز اختیار کر کے اپنی منزل آپ بن جاتا ہے مگر کب تک ؟ نصف النہار سے آگے تو نشیب ہے۔ اب ہیرو کو ایک جھٹکے کے ساتھ محسوس ہوتا ہے کہ اس کی ذات کے اندر جو دریا آہستہ آہستہ رواں تھا، اب یک لخت تیز ہو گیا ہے۔ وقت کو گویا پر لگ گئے ہیں اور خود اس کی زندگی کا سلسلہ اب منقطع ہونے کو ہے۔ موت اور فنا کا یہ خوف اس کے احساسات میں ایک انقلاب برپا کر دیتا ہے۔ معاً وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے گرد تو تاریکی ہے یا پھر ریت کا لامتناہی سلسلہ جس میں وہ خود بالکل یکہ و تنہا کھڑا ہے۔ ہیرو کی زندگی میں ایک نہایت کربناک لمحہ ہے جس میں زندگی اور موت ایک دوسری کے روبرو کھڑی ہیں۔ ہیرو کو اب کسی ایسی شے کی تلاش ہے جو اس کی عمر ناپائیدار کو حیات ابدی میں تبدیل کر دے۔ چنانچہ وہ امرو سیا، موتی، مقدس آگ، اصول کیمیا یا آبِ حیواں کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ روحانی سطح پر یہ تلاش عرفان کے اس لمحے کی جستجو ہے جو انسانی وقت اور کائناتی وقت میں ایک ربط باہم پیدا کرتا ہے۔ یوں کہ دریا کا جزر و مد سمندر کے جزر و مد میں مدغم ہو جاتا ہے۔

عرفان کے اس لمحے کی بات تو آگے آئے گی۔ فی الحال یہ دیکھئے کہ ضیا جالندھری کو چشمۂ حیواں تک پہنچنے کے لئے جس ویرانے سے گذرنا پڑا ہے، اس کی نوعیت کیا ہے ؟ ایلیٹ نے اس ویرانے کو ویسٹ لینڈ کا نام دیا ہے۔ یہ ایک ایسی جگہ ہے جہاں پانی کا نام و نشان تک موجود نہیں ہے۔ بظاہر تو اس ویسٹ لینڈ سے ایلیٹ کی مراد بیسویں صدی کی وہ شہری زندگی ہے جو اقدار سے منقطع ہونے اور تصنع کی لپیٹ میں آجانے کی باعث میکانکی ہو گئی ہے لیکن نفسیاتی سطح

بردہ ایک ایسے دور کی نشان دہی کرتا ہے جو نئی قدروں کی دریافت سے پہلے لازمی طور پر نمودار ہوتا ہے۔ ایلیٹ کا یہ ویسٹ لینڈ چٹانوں سے اٹا ہوا ایک لق و دق صحرا ہے جس میں پانی موجود نہیں، پانی کی آواز تک ناپید ہے حتیٰ کہ وہ سرابی کیفیت تک عنقا ہے جو پانی کا تصور ہی مہیا کر دے۔ ایلیٹ کے ہاں پانی کی اس تلاش میں گہرے مطالب مضمر ہیں۔ دیومالائی زبان میں پانی نہ صرف زندگی کا منبع ہے بلکہ پانی سے موت (DEATH BY WATER) ہی سے حیات کی تجدید ہوتی ہے مگر جب پانی عنقا ہو تو تجدیدِ حسیات کے کیا امکانات باقی رہ جائیں گے؟ بس اس کیفیت نے اس کے ویسٹ لینڈ کو ایک بے آب و گیاہ جہنم میں تبدیل کر دیا ہے۔

دوسری طرف ضیا جالندھری کا ویسٹ لینڈ ایک برف زار ہے جس میں زندگی ناپید ہے۔ درختوں پر کبھی شگوفے نہیں کھلے تھے مگر جب خزاں آئی تو ان کی پتیاں خشک ہو کر زمین پر گر پڑیں اور اب برف کی ایک دبیز چادر نے ان پتیوں کو پوری طرح ڈھانپ لیا ہے اور ہر طرف مردنی اور بے حسی کا پورا تسلط قائم ہو گیا ہے:

خزاں اگر سنگدل بھی تھی تو وہ اس قدر سنگ دل نہیں تھی
کبھی زمستاں کی شام جس کی نظر سے گذری ہو جانتا ہے
کبھی کسی کوہسار کی برف پوش وادی پہ کوئی تنہا اگر رہا ہو
تو وہ یقیناً یہ جانتا ہے
کہ موت کس طرح زندگی کے فسردہ پیکر سے کھیلتی ہے

——— "زمستاں کی شام"

سرکتے پتوں کے آخری گیت برف کی تہہ میں دب چکے ہیں
ہوا کی موجوں پہ بہتے آئے تھے برف کے نرم نرم گالے
غبار برف ایک دبیز پردے کی طرح پربت پہ چھا چکا تھا
کہ برف شاخوں پہ شمع کے آنسوؤں کی مانند جم چکی تھی

——— "یہ بہار"

زمستاں کی شب دم بخود چاندنی اور میدانِ برف
یہ شہروں کی شوریدگی ہے نہ سنگیں چٹانوں سے ٹکراتا دریائے تیز
یہاں زندگی دفن ہے
ہر امید، ہر بے کلی دفن ہے

یہاں کچھ نہیں ہے، یہاں کچھ نہیں، کچھ نہیں، کچھ نہیں!

—— "زمہریر"

یہاں پہ میں ہی نہیں ہوں، مجھ سے یہاں کئی ہیں
یہ کھو کھلے چہرے جن کی نظریں فقط خلاؤں کو گھورتی ہیں
یہ لوگ ہنستے ہیں لیکن ان کی ہنسی میں رنگ طرب نہیں ہے

—— "زمستاں کی شام"

ضیا جالندھری کا یہ برف زار جس کا طرۂ امتیاز اس کی ویرانی، بےحسی اور تصنع ہے دراصل آج کے میکانکی معاشرے کی ایک بھیانک تصویر ہے۔ ایک ایسا معاشرہ جو اپنی تمام روحانی قدروں کو گنوا کر بےسمت اور بےمنزل ہو کر رہ گیا ہے۔ اس معاشرے کی تصنع آمیز زندگی کو ضیا نے "ہنسی" یا "قہقہہ" سے معنون کیا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ ہماری عام شعری روایت میں تو "ہنسی"، زندگی کا سرچشمہ ہے لیکن ضیا کے ہاں اس میں موت، تصنع اور انجماد کی صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے۔ محبوبہ کی بےوفائی کا ذکر ہو یا معاشرے کے میکانکی انداز نظر کا۔ ضیا نے اکثر و بیشتر "ہنسی" کے ذریعے سے اجاگر کیا ہے۔ دوسری طرف اس کی نظموں میں آنسو یا آنچ زندگی کی علامت ہے۔ آنچ، آگ یا روشنی سے تو وہ اس قدر متاثر ہے کہ اس نے اپنے لئے غیر شعوری طور پر ضیا تخلص پسند کیا لیکن آنسو کو بھی اس نے کم اہمیت نہیں دی۔ ضیا کے "برف زار" کے لئے ان دونوں کی اشد ضرورت بھی تھی کہ ان کا کام برف کو پگھلا کر زندگی کو دوبارہ پھوٹ نکلنے کی دعوت دینا ہے۔

ضیا نے اپنی اکثر نظموں میں آنسو کو نمی کے علاوہ روشنی کی صفت بھی تفویض کی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ اس کے لاشعور میں عرفان کا لمحہ چشمۂ حیواں (آنسو) اور مقدس آگ (روشنی) کے امتزاج ہی سے متشکل ہوا ہے۔ یہ چند ٹکڑے قابل غور ہیں:

سنو سنو آنسوؤں کی آواز سارے عالم پہ چھا رہی ہے
مگر میں کب سے ترس رہا ہوں
کہ میری پتھرائی خشک آنکھوں سے بھی کچھ آنسو
ابھرتی لہروں کی طرح ابھریں
اور ان کی حدت میں ڈھل کے بہہ جائے میرے سینے کا درد سنگیں

—— "آنسو"

ہنسو اور اتنا ہنسو تم، برس پڑیں آنکھیں
پھر ان سلگتے ہوئے آنسوؤں میں بہہ جائے
وہ درد اور وہ دوری جو قہقہوں میں ہے۔

"دوری"

آخر اک دن تیری پلکوں پہ ستارے چمکے
اوس گرتی رہی مرجھائے ہوئے پھولوں پر
ٹوٹتا تارہ لرزتا ہے مری پلکوں پر
وہ گھنی تیرگی ہر سمت امڈ آئی ہے
تو کہاں ہے تجھے معلوم نہیں ہے شاید
تو نے جس آنچ سے آنچل کو ہوا دی تھی کبھی
اس میں چپ چاپ سلگتا رہا وہ پیکرِ سنگ
پیکرِ سنگ اب اک شعلۂ جوالا ہے

"اجالا"

ضیا کی نظموں سے ایسی متعدد مثالیں مہیا کی جاسکتی ہیں جو اس بات کو ثابت کریں گی کہ ضیا کے ویسٹ لینڈ کی برف ایک منجمد قاش ہے جسے اس نے آنسو کی نمو اور حدت سے پگھلانے کی کوشش کی ہے۔ خاص شخصی زندگی میں یہ منجمد قاش محبوبہ کا وہ "قہقہہ" ہے جسے ضیا، نے زندگی اور محبت کے رمق سے ناآشنا پایا تھا۔ جہاں تک مجھے علم ہے ضیا نے اپنی کسی نثری تحریر میں کسی ایسے واقعہ کی طرف اشارہ نہیں کیا جس کی مدد سے اس کی داستان محبت مرتب ہو سکے۔ تاہم اس کی نظموں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اس کی زندگی میں کوئی ایسی عورت داخل ہوئی تھی جس کی شگفتگی" اور" زندہ دلی" بلکہ ہنسی" شاعر کے لئے باعث کشش بنی لیکن جب اس نے نقاب کے اندر جھانکا تو وہاں محبت کی سلگتی ہوئی کیفیات کا فقدان تھا۔ یوں لگتا ہے جیسے اس ایک واقعہ نے شاعر کے تمام نظام فکر کو ایک خاص نہج عطا کر دی۔ پہلے محبوبہ کا قہقہہ ایک منجمد نقطے کی صورت میں ابھرا۔ پھر یہ نقطہ پھیل کر ایک ایسے برف زار میں تبدیل ہو گیا جس نے بہار اور خزاں دونوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ پھر برف کی یہ چادر سالم معاشرے پر محیط ہو گئی اور آخر آخر میں شاعر کو محسوس ہوا کہ اس منجمد نقطے نے وقت کو بھی برف

کی ایک ایسی قاش میں تبدیل کر دیا ہے جس کے نیچے وہ خود اس بیج کی طرح دبکا پڑا ہے جس کی قوتِ نمو شل ہو گئی ہے۔ اگر میرا یہ قیافہ صحیح ہے تو اس بات کو طے سمجھنا چاہئے کہ ضیا کے ہاں برف زار کا تصور اکتسابی نہیں بلکہ اس کے نفسیاتی کرب کا برملا اظہار ہے اور یہ کرب اس کی شخصی زندگی سے پوری طرح پیوست ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جب وہ اپنے برف زار میں زندگی کو بے بس حالت میں دکھاتا ہے تو اس سے تجربے کی آنچ صاف محسوس ہوتی ہے۔

"برف زار" ——— ضیا جالندھری کا جہنم ہے۔ زمان و مکان کی تبدیلیوں کے باعث "یہ جہنم" بعض امور میں) ڈانٹے کے INFERNO اور ایلیٹ کے ویسٹ لینڈ سے مختلف ہے لیکن اس اعتبار سے یہ ان دونوں سے مشابہ ہے کہ یہاں بھی زندگی موت کی زد میں آچکی ہے اور ایک کرب ناک کیفیت چاہے یہ آگ ہو، ریت ہو یا برف باقی تمام کیفیات پر حاوی ہو چکی ہے۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس جہنم سے رہائی کی کیا صورت ہے؟ ڈانٹے کا جہنم تو ایک مستقل کرب ہے جس سے نجات کی کوئی صورت ہی نہیں۔ یہ اس زمانے کے اندازِ فکر کی غمازی کرتا ہے۔ جب رواتی فلسفے کے تحت تقدیر کا عمل دخل بہت قوی اور جرم و سزا کا تصور ایک طے شدہ پلان کے تابع تھا لیکن ایلیٹ تک آتے آتے انفرادیت کے اس رجحان نے خاصی تقویت حاصل کر لی جس کے تحت ہر فرد اپنے طور پر وقت کے آشوب سے نجات پانے کی کوشش کرتا ہے۔ ایلیٹ کے ویسٹ لینڈ کا کرب "پیاس" کی صورت میں ابھرا ہے اور ایلیٹ نے اس کرب سے نجات پانے کے لئے پانی کی آرزو کی ہے۔ مگر ضیا جالندھری کے برف زار کا کرب انجماد اور ٹھہراؤ سے عبارت ہے جسے ختم کرنے کے لئے اس نے آگ اور پانی دونوں کی ضرورت محسوس کی ہے۔ دیکھئے:

یہ آسماں بوس چوٹیاں برف کی تہوں میں دبی ہوئی ہیں
یہیں کہیں اب بھی برف کی تہہ میں کوئی ندی سی بہہ رہی ہے
وہ کوئی ندی ہے یا سرابِ خیال تسکین دے رہا ہے
مگر مجھے اس قدر یقیں ہے کہ برف کی تہہ میں زندگی ہے
شفق کی سرخی وسیع میدانِ برف پر تھرتھرا رہی ہے
مگر یہ تاب و تواں نہیں ہے کہ اب بھڑک اٹھے آگ بن کر
تپش سے جس کی پگھل کے بہہ جائے برف کا یہ وسیع میدان

مہکتے سبزے کی نیلی موجوں میں سرخوشی پھرے لہلہائے

—— "زمستاں کی شام"

یہاں تک تو ایلیٹ اور ضیا دونوں کے ہاں مسئلے کی نوعیت ایک سی ہے یعنی ان کے سامنے ایک ویرانہ یا برف زار ہے جس نے فرد کو اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے اور جس سے نجات پانے کی صورت یہ ہے کہ کہیں سے پانی نمودار ہو جو ویرانے کی پیاس بجھا دے یا آگ اور پانی نمودار ہو کر برف کو پگھلا دیں۔ یہ نہیں کہ لمحے کا یہ آشوب کوئی بالکل نئی چیز ہے کیوں کہ یہ انسانی زندگی میں بار بار سامنے آتا ہے اور تلمیحات کی زبان میں اس کا بار بار ذکر بھی ہوا ہے۔ اس کی نوعیت بہر صورت ARCHETYPAL ہے اور اس سے نجات پانے کے لئے مقدس آگ یا چشمۂ حیواں کی تلاش بھی آرکی ٹائپل ہی ہے۔ مگر علاج کے سلسلے میں ARCHETYPAL PATTERN کے باوصف طبیعت اور زمانے کے مطابق "ردعمل" کی نوعیت ہمیشہ بدلتی رہی ہے۔ مثلاً ایلیٹ ایک مذہبی آدمی تھا۔ اس نے "آشوب وقت" سے نجات پانے کے لئے عیسائیت کا سہارا لیا۔ چنانچہ خود ویسٹ لینڈ میں ——— مصلوب دیوتا کا تصور حضرت عیسیٰ کی طرف ایک واضح اشارہ ہے، مگر ایلیٹ نے اپنے معاشرے کو اس درجہ بے سمت منزل سے نا آشنا اور دیوانگی میں مبتلا دیکھا کہ اسے محسوس ہوا جیسے "مصلوب دیوتا" مر چکا ہے اور ہم مر رہے ہیں۔ چنانچہ نظم کے آخر میں اپنشد کے اشارات اور شانتی کے الفاظ بھی فرد کو لمحے کے زندان سے نجات نہ دلا سکے اور ویسٹ لینڈ کی ویرانی بدستور قائم رہی۔

ایلیٹ کا ویسٹ لینڈ حال کا وہ لمحہ ہے جو ماضی اور مستقبل دونوں سے کٹ گیا ہے۔ ماضی سے اس کے انقطاع کا مطلب یہ ہے کہ وہ تمام روحانی قدریں جو زندگی کا عطر تھیں اب فعال نہیں رہیں۔ مستقبل سے اس کے کٹ جانے کا مفہوم یہ ہے کہ اب اس کے سامنے نجات کا کوئی تصور ہی باقی نہیں رہا۔ گویا ایلیٹ کے نزدیک یہ پرآشوب لمحہ (ویسٹ لینڈ) ایک حقیقت ہے اور اس سے نجات پانا آج کا سب سے بڑا مسئلہ! ضیا اس مسئلے کی اہمیت کا احساس دلانے میں ایلیٹ کا پوری طرح ہم نوا ہے لیکن اس کے بعد ان دونوں میں ایک بہت بڑی خلیج نظر آنے لگتی ہے۔ مثلاً ایلیٹ نے ویسٹ لینڈ کی ویرانی کو ختم کرنے کے لئے پانی کی آرزو کی لیکن ضیا کو عرفان کے ایک درخشندہ لمحے میں یہ محسوس ہوا کہ برف کا ویسٹ لینڈ اپنا تریاق خود ہے یعنی برف زار کچھ نہیں سوائے اس پانی کے جو کبھی سیال حالت میں تھا اور اگر کہیں سے اس پر چند قطرے (آنسو) گر پڑیں یا

اسے آنچ دکھا دی جائے تو یہ دوبارہ اسی سیال پانی میں تبدیل ہو جائے گا۔ دوسرے لفظوں میں حال کا منجمد لمحہ ماضی اور مستقبل سے کوئی الگ چیز نہیں۔ چنانچہ ضیا نے اپنی نظموں میں اس بات کی طرف بار بار اشارہ کیا ہے کہ برف کے نیچے زندگی دبکی پڑی ہے بلکہ آخر آخر میں تو اسے یہ عرفان ہوا ہے کہ برف خود زندگی ہے :

زمیں زمہریر آج خورشید کی سرد مہری سے ہے
وہ خورشید وہ حدتِ آرزو
کبھی جس کا قرب
کھلاتا ہے اس کے لب و رخ پہ دہکے شراروں کے پھول۔

اسی حدت آرزو سے یہ برف
کبھی آبشاروں کا پیراہن مرمریں
کبھی ابر پاروں میں ساون کا گیت
کبھی ایک سیلاب سیماب ہے
یہی برف ہے لہلہاتے درختوں کی شاخوں کا رس
اور اس کے بغیر
گل و لالہ خاشاک و خس!

ضیا کے مثبت انداز نظر کا یہ ایک اہم ثبوت ہے کہ اس نے "آشوبِ وقت" یعنی برف زار کو زندگی کا سمبل بنا کر پیش کر دیا ہے۔ میری رائے میں ضیا کا یہ فکری اسلوب مشرق کے ایک شاعر ہی کو حاصل ہو سکتا ہے کیوں کہ اس کے لاشعور میں عرفان ذات کا وہ ہزاروں برس پرانا لمحہ محفوظ ہے جس کے مطابق جزو اور کل کا فراق محض "سمجھ کا پھیر" ہے۔ مغرب کا انسان اپنی تنہائی کے حصار میں قید ہے اور اس کی ساری تگ و تاز کا منتہا فقط یہ ہے کہ وہ اس زندان سے باہر آکر خود کو نہ صرف چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی سے بلکہ وقت کے سلاسل یعنی ماضی اور مستقبل سے بھی ہم آہنگ کر دے کہ وہ "دریا" جو ٹھہر گیا تھا پھر سے رواں ہو جائے لیکن مشرقی فلسفے بالخصوص ویدانت اور تصوف کے مطابق دریا کبھی ٹھہرا ہی نہیں تھا فقط جہالت کے ایک

لمحے میں فرد (پُرش) کو محسوس ہوا کہ یہ رک گیا ہے۔ گویا جزو کے لئے کسی تنگ وودلگی ضرورت نہیں کیوں کہ وہ چاہے یا نہ چاہے، جانے یا نہ جانے، اس بات سے انکار ہو ہی نہیں سکتا کہ وہ پہلے بھی "کل" ہے اور آئندہ بھی ہمیشہ "کل" ہی رہے گا۔ دوسرے لفظوں میں "آشوب وقت" محض مایا ہے، ایک فریبِ نظر! مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ضیا کے ہاں یہ عارفانہ میلان محض اکتسابی نہیں بلکہ وارداتی ہے۔ ویسٹ لینڈ کے آخری حصے میں جب ایلیٹ شانتی! شانتی! کے الفاظ کہتا ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ اس اظہار میں تجربے کا فقدان ہے لیکن جب ضیا کہتا ہے کہ:

رتیں آتی جاتی رہیں
مگر ساری بیتی رتیں میرے سینے کے اندر مرے دل میں ہیں

——— "زمہریر"

کنھیا کے اشلوک ارجن کھلی آنکھوں سنتا رہا
سبھی ایک ہیں
یہ دھرتی یہ آکاش اور جو بھی ان سب میں ہے
سب آشائیں، چنتائیں، دکھ سکھ، گن اوگن سبھی ہیں کنھیا کے روپ
مہاتما کے کنھیا کے روپ
سبھی ایک ہیں، کوئی تنہا نہیں
مری ذات میں گم زمان ومکان
میں قطرہ نہیں، بحر ہوں
دھڑکتا ہے سینے میں میرے دو عالم کا دل
میں تنہا نہیں، کوئی تنہا نہیں!

یہ تنہائی کی آگہی ہے، غموں سے رہائی کی پہلی نوید
ترے دل کی گہرائیوں میں نہاں ہیں کہیں وہ توانا جڑیں
جو اٹھتی گھٹاؤں، بدلتی رتوں، آتی جاتی ہواؤں سے دور

گلوں کی چمک، کونپلوں کی دمک، ڈالیوں کی لچک سے پرے
سیہ خاک سے زندگی کی نمی کے لئے محوِ پیکار ہیں
نگاہیں اٹھا، مسکرا، اپنے نزدیک آ اور بھول جا!

——"موجِ ریگ"

تو یوں لگتا ہے جیسے یہ شاعر اپنے ہی کرب کی آگ میں جل کر کندن ہو گیا ہے اور اس کا داخلی نظام لمحے کے آشوب کی ماہیت کو پوری طرح پا گیا ہے۔ میں نے ضیا کے سلسلے میں عرفانِ ذات کے اس عمل کو اس لئے بھی وارداتی کہا کہ آغاز کار ہی میں اس کے سامنے روایتی عارفانہ تصورات کا ایک ڈھیر موجود تھا اور وہ چاہتا تو محض ہاتھ بڑھا کر اس سے اپنی پسند کی چیز اٹھا سکتا تھا لیکن اگر وہ بیس برس تک کرب کے برف زار میں مقید رہا اور صرف آخر آخر میں اس جزو اور کل، قطرہ اور بحر کا راز منکشف ہوا تو قیاس کہتا ہے کہ وہ ان واردات سے خود گزرا ہے اور اس نے اپنی ذات کے حصار سے نجات پانے کے لئے خود اپنی ذات کو وسیلہ بنایا ہے۔

ضیا کی شاعری میں اس نئی کیفیت کی نمو کو اگر اس کی شخصی زندگی پر منطبق کر کے دیکھیں تو یوں لگتا ہے کہ اس کی زندگی میں جو مسکراتی ہوئی عورت داخل ہوئی تھی اس نے ضیا کو برف کے ایک جہنم میں دھکیل دیا تھا جس سے وہ اب بیس برس کے بعد رہا ہوا ہے لیکن اس طور کہ اب برف کا جہنم فردوسِ بریں میں تبدیل ہو چکا ہے۔ چونکہ ضیا کے ہاں برف زار محبوبہ کے لئے ایک سمبل تھا اس لئے اس کا مطلب بجز اس کے اور کیا ہے کہ اب وہ محبوبہ سے جذباتی اور روحانی طور پر ہم آہنگ ہو چکا ہے اور فراق اور دوری کی وہ خلیج غائب ہو گئی ہے جو ایک عرصۂ دراز تک ان دو ہستیوں کے درمیان منہ کھولے کھڑی رہی تھی!

بلراج کومل

"متحرک لمحہ" کی ایک مثال

وقت کا تجزیہ کرنے کے لئے اسے تین واضح ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے ۔ ماضی، حال اور مستقبل! ہر چند وقت تفریق اور تقسیم سے ماورا ہے لیکن اسے گرفت میں لینے کے لئے تحلیل اور تجزیے کا وہ طریق ضروری ہے جو اسے ادوار میں تقسیم کرتا ہے۔ ان ادوار میں ماضی یا مکان محض بیتے ہوئے وقت کی ایک صورت ہے۔ یہ وقت کا نقش پا ہے۔ دوسری طرف مستقبل محض ایک فرضی میدان ہے جس میں وقت ایک صبا رفتار گھوڑے کی طرح دوڑتا ہے۔ حال وہ صبا رفتار گھوڑا ہے جو نہ صرف ہمہ وقت متحرک رہتا ہے بلکہ ایک خاص سمت میں بڑھتا اور نظر پلٹ کر دیکھنے کی کوشش تک نہیں کرتا۔ حقیقت یہ ہے کہ وقت کے تحرک اور تموج کو صرف ایک نقطے پر ہی دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے جو "حال" کا لمحہ ہے۔ اگر ہم اس طرح سوچیں کہ وہ ایک مشعل ہے جو آگے ہی آگے کو بڑھتی اور اپنے دائرہ نور کی مدد سے وجود یا مکان کو تخلیق کرتی ہے تو شاید یہ تشبیہہ بات کی کچھ وضاحت کر سکے۔ مستقبل کا ہر لحظہ اس دائرہ نور میں آکر مکان کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور دوسرے ہی لمحے ماضی میں ڈھل کر بے جان ہو جاتا ہے۔ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ کائنات کی تخلیق کا عمل مسلسل اور جاری ہے اور وقت ہی اس کائنات کا خالق ہے۔ نور اس کا وصفِ خاص ہے۔ شاید اسی لئے خدا نے نور کو نہ صرف اپنی سب سے بڑی خصوصیت قرار دیا بلکہ یہ بھی کہلوایا کہ وقت کو برا نہ کہو کیوں کہ "میں خود وقت ہوں"۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہم میں سے کتنے لوگ حال کے اس متحرک لمحے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں؟ دوسرے لفظوں میں، کتنے لوگ ہیں جو وقت کا روپ دھار کر حال کے اس لمحے کے ساتھ خود بھی متحرک رہتے ہیں؟ بہت کم! بات یہ ہے کہ ایک عام انسان یا تو اپنے ماضی میں رہتا ہے یا مستقبل میں اور یہ اس لئے کہ وہ حال کی چندھیا دینے والی روشنی کو برداشت نہیں کرتا۔ بعض لوگ محض ماضی یا مستقبل کے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ انھیں اگر ہم متحجرات (FOSSILS) کا نام دیں تو بہتر ہے۔ شاعری میں بالخصوص یہ بات عام ہے اور اسی لئے اس میں حال کے متحرک لمحے کو نسبتاً کم اہمیت ملی ہے۔ بلراج کومل کو اگرچہ ابھی بہت کچھ تخلیق کرنا ہے اور اس لئے وثوق سے ابھی یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ عمر کے ایک خاص دور میں داخل ہونے کے بعد اس کے ردعمل کی نوعیت کیا ہوگی۔ تاہم جو کچھ اس نے اب تک تخلیق کیا ہے اسے دیکھتے ہوئے یہ بات ضرور کہی جا سکتی ہے کہ اس کے ہاں "حال" کا لمحہ اپنی پوری شدت اور تابانی کے ساتھ ابھرا ہے اور اس نے اس نقطے پر کھڑے ہو کر چاروں طرف ایک گہری نظر ڈالی ہے۔ یہ نہیں کہ بلراج کومل حال کے اس نقطے پر رکا کھڑا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ "بابر بہ عیش کوش" کے نظریئے کا علم بردار بن کر رہ جاتا اور اس کے ہاں ارضی لذائذ اور جسمانی قرب کا احساس "سورج کی قندیل کو گل کر دیتا"۔ بلراج کومل کی انفرادیت تو اس بات میں ہے کہ "حال" کے اس لمحے میں رہ کر بھی وہ وقت کے سیل رواں سے ہم آہنگ اور اسی لئے متحرک اور زندہ ہے۔ وہ ایک تختے کی طرح وقت کی موج کے رحم و کرم پر ہرگز نہیں بلکہ ایک زندہ انسان کی طرح اس تختے کے ساتھ بندھا ہوا آگے بڑھ رہا ہے اور اپنی اس حالت کا اسے پورا پورا گیان بھی ہے۔ مثلاً اس کی نظم "عالم کل" کا یہ ٹکڑا دیکھئے:

آسمان صدیوں پرانی رہ گذر،
میں مگر اس رہ گذر کے موڑ پر
سنگِ خارا کی طرح
وقت کے آغاز سے انجام تک موجود ہوں،
دیکھتی آنکھوں سے ہر شے دیکھتا ہوں روز و شب،
مضطرب ہوں جانے والوں کے لئے
منتظر ہوں آنے والوں کے لئے

بلراج کومل کے زاویۂ نگاہ اور شعری مزاج کو سمجھنے کے لئے "عالمِ کل" کا یہ ٹکڑا ایک کلید کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ٹکڑے کے مطالعے سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ شاعر وقت کے اس اہم موڑ پر کھڑا ہے جہاں وہ جانے والوں سے احساس طور پر ہم آہنگ ہے اور آنے والوں سے بھی، پھر اس مقام پر وہ محض ایک پتھر کے ٹکڑے کی طرح جامد اور ساکن نہیں بلکہ اسے دیکھنے کی سکتی بھی حاصل ہے اور اس کی نظریں وقت کے دونوں ادوار ماضی اور مستقبل کا احاطہ کر رہی ہیں۔ وقت کے آغاز سے انجام تک موجود ہونے کا احساس ایک روحانی تجربے کی حیثیت بھی رکھتا ہے کیوں کہ جہاں "لامحدود" سے ہم آہنگ ہونے کا منفی طریق یہ ہے کہ اپنی ذات کو اس لامحدود میں ضم کر دیا جائے وہاں مثبت طریق یہ ہے کہ خود کو اتنا پھیلا دیا جائے کہ ذات اور کائنات میں کوئی فاصلہ ہی باقی نہ رہ جائے۔ بلراج کومل کی اس نظم میں موخرالذکر طریق نسبتاً زیادہ نمایاں ہے۔

بلراج کومل نے حال کے اس لمحۂ پرّاں میں سوار ہو کر وقت کے ایک دھارے پر نظر تو ڈالی ہے تاہم اس کے ہاں وقت کے ساتھ بہتے چلے جانے کا احساس ہمہ وقت تازہ اور توانا رہتا ہے۔ مثلاً یہ چند ٹکڑے دیکھئے:

میں آوارہ صدیوں سے
میری راہ میں یادوں کی سرمست ہوا
صبحوں کے پیڑوں پر بکھری ہریالی
شاموں کے چشموں کے کنارے راتوں کے نورس غنچے
نیم شبی کے گھونگھٹ میں چہروں کی دلہن کے غمزے
نیند کی ٹھنڈی گھاس پہ خوابوں کی شبنم

میرے جامِ شکستہ میں
قطرہ قطرہ گرتی ہوئی لمحات کی مے
میرے ساز کی بھٹکی ہوئی آوارہ نے

اپنی رو میں بہتا ہوں
میں منزل سے غافل اپنی راہ پہ چلتا رہتا ہوں

"نخلستان" ـــــــ

میں وقت کے چیتھڑوں میں لپٹا ہوا
سرِ شام آنکلتا ہوں
ریگِ ساحل پہ سینکڑوں سیپیاں ہیں، گھونگھے ہیں،
ان کو چنتا ہوں
دامنِ زیست بھر رہا ہوں

"سمندر" ـــــ

حیات اپنی منزل پہ گو آج بھی گام زن ہے
میں خاموش،
تنہا کھڑا سوچتا ہوں
کوئی دور سے مجھ کو آکر پکارے!

"میں شاعر، میں فن کار" ـــــ

جنوں کی رُت میں
ملا ہوں میں شہر نو میں اس سے
حریف سود و زیاں وہی ہے
حکایت خوں چکاں وہی ہے
برہنہ پا تھا، برہنہ پا ہے
برہنہ سر تھا، برہنہ سر ہے
وہی تگ و دو وہی سفر ہے

"ہیرو" ـــــ

بلراج کومل کی نظموں سے یہ چند ٹکڑے جو میں نے بغیر کسی کاوش کے چن لئے ہیں نہ صرف اس مسلسل سفر کی نشاندہی کرتے ہیں جو دراصل وقت کی ایک صفت ہے بلکہ اس بات کا احساس بھی دلاتے ہیں کہ ان نظموں کا شاعر وقت کے جامد حصّوں یعنی ماضی یا مستقبل میں مقید نہیں بلکہ وقت کی یلغار میں پیش پیش ہے۔ لیکن چونکہ وقت کے اس نقطے پر بہت کم لوگ بیداری کی حالت میں موجود ہوتے ہیں اس لئے بلراج کومل کے ہاں ایک شدید تنہائی کا احساس بہت نمایاں ہے۔

یوں بھی عرفانِ ذات کے لمحات میں انسان خود کو تنہا محسوس کرتا ہے، تاآنکہ اس پر اس بات کا انکشاف ہوتا ہے کہ اس جیون یاترا میں ترکسی سنگی ساتھی کا وجود ہی بے معنی ہے۔ وقت کے اس نقطے پر دوسرا احساس یہ پیدا ہوتا ہے کہ ہر شے رواں دواں ہے۔ تغیر کو ثبات ہے اور اشیاء سے وابستگی بے معنی ہے۔ خود کو برہنہ پا اور برہنہ سر محسوس کرنے کی وجہ جواز یہی ہے۔ وہ لوگ محض ماضی کے رسیا ہیں ان کے لئے ماضی سے (جو ان کے لئے ذاتی جائداد یا اثاثے کی حیثیت رکھتا ہے) دست کش ہونا ناممکن ہے۔ اسی لئے ٹھہرا ہوا معاشرہ ہمیشہ مادہ پرستی کی طرف مائل ہوتا ہے جب کہ خانہ بدوش یا آوارہ قبائل میں ماضی سے منقطع ہونے، زمین کو تیاگنے اور رشتے ناطے توڑ دینے کا احساس ابھر آتا ہے۔ حال کے متحرک سفینے پر سفر کرنے والی روح بیدار چاروں طرف پھیلی ہوئی اشیاء سے وابستہ ہونے کے بجائے "ذات" کی پہنائیوں میں غوطہ لگاتی اور "جاوداں" ہونے کی کوشش کرتی ہے۔ بلراج کومل کی نظموں میں اس "لمحۂ بے اماں" یا "بے زباں" میں وقت کی تنگ ودو سے اوپر اٹھ کر جاوداں ہونے کی خواہش بہت نمایاں ہے اور قاری کو سوچنے پر مائل کرتی ہے۔

ماضی کی زنجیروں سے آزاد رہنے کی خواہش بلراج کومل کی کئی ایک نظموں میں ابھر آتی ہے اور میرے اس خیال کی تائید کرتی ہے کہ یہ شاعر FOSSIL POETS کے قبیلے سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ مثلاً "نوادر کی دوکان" میں شاعر نے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ ماضی کے نوادر محض کانچ کے بے جان ٹکڑے ہیں۔ ان کے مقابلے میں گداز جسم، زندگی اور حرکت اور جہت کی آماجگاہ ہونے کے باعث ان سے کہیں زیادہ قیمتی ہے۔ اسی طرح "یہ زیادیہ" میں شاعر نے ان تمام اصنام کو حقارت کی نظروں سے دیکھا ہے جو ماضی کا ورثہ ہیں اور جن سے ہمارے اذہان میں تمدن کی روشنی ہے اور کہا ہے کہ اے پتھروں کے پوجنے والو! اپنے چاروں طرف دیکھو، وہی ہونٹ اور آنکھیں اور کمر کے بل :نصیں تم پتھروں میں دیکھ کر پوجتے ہو، زندہ جسموں کی صورت تمہارے چاروں طرف بکھرے ہوئے ہیں۔ یہ نظم بھی انجماد، ٹھہراؤ اور ماضی پرستی کے مقابلے میں حرکت اور جہت کو زیادہ اہمیت بخشتی ہے۔

حال کے متحرک لمحے کے ساتھ بہتا ہوا شخص نہ صرف ماضی کے بندھنوں کو قبول نہیں کرتا بلکہ ایک خواب پرست کی طرح مستقبل سے بڑی بڑی امیدیں وابستہ کرنے سے بھی گریز اختیار کرتا ہے۔ اس لئے کہ وہ ایسے مقام پر کھڑا ہے جو روشنی کا نقطہ ہے اور جہاں سے وہ ماضی کی منجمد فضا اور مستقبل کی سرابی کیفیت کو پوری طرح محسوس کر سکتا ہے۔ چنانچہ ایسا شخص حقیقت پسند ہوتا ہے

اور احمقوں کی جنت (FOOLS PARADISE) میں رہنا گوارا نہیں کرتا۔ ایسا شخص اگر حقیقت پسند ہونے کے ساتھ ساتھ شاعر بھی ہو تو اگرچہ اس کے ہاں تخیل توانا اور احساس گہرا ہوگا، تاہم حقیقت پسندی کی روش اسے ماضی یا مستقبل کی تنگنائے میں رکنے کی اجازت نہیں دے گی۔ بلراج کومل کی نظموں کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ شاعر ماضی میں متحجرہ کی حیثیت سے رہنا نہیں چاہتا۔ اب اس کی نظموں سے یہ چند ٹکڑے دیکھئے جو اس بات پر دال ہیں کہ اس شاعر نے مستقبل کے بارے میں بھی حقیقت پسندانہ نظریے کو اختیار کیا ہے اور اسے اپنے خوابوں، ارمانوں اور تمناؤں کی آماجگاہ نہیں بنایا۔

گھروں کی رونق

یہ زرد بچے
یہ گھر بنائیں گے، یہ شادیانے بجائیں گے، آنے والے رنگیں دنوں کی خاطر
یہ چند لقموں کو زندگی کا مآل سمجھیں گے حسبِ دستور
عمر بھر ان کو انگلیوں پر گنا کریں گے
یہ میرا حصہ
یہ تیرا حصہ
پھر ایک دن یہ بھی زرد بچوں کے باپ ہوں گے
اور ان کی خاطر دعا کریں گے
دراز ہو ان کی عمر، دیکھیں یہ سو بہاریں

——— "یہ زرد بچے"

ہم مستقبل
کل کی محفل
چھٹی ہونے پر گھر جا کر سو جائیں گے
پھٹے پرانے بستر سے اگنے والے رنگیں خوابوں میں کھو جائیں گے

——— "طالب علم"

میں تم کو حیرت سے دیکھتا ہوں

یہ منحنی جسم زاویوں کی پناہ گہہ ہے
تمھارے سر پر جو سینگ اب تک نہ اُگ سکے تھے
پلک جھپکنے میں یوں اُگے ہیں
کہ جیسے اپنے جنم کے برسوں سے منتظر تھے
لہو کہاں ہے؟
تمھاری رگ رگ میں ایک سیال زہر کا بحرِ بے کراں ہے
تمھارے ہمراہ آج قرنوں کی داستاں ہے

میں تم کو پہچانتا نہیں ہوں
یہ میرا چہرہ نہ میری آنکھیں
میں بے زباں ہوں
مگر میں شاید
تمھاری نظروں میں جاوداں ہوں
—— "میرا پوتا"

"یہ زرد بچے" میں بلراج کومل نے اس بات کو واضح کیا ہے کہ مستقبل محض اس لئے سہانا ہے یہ ملائم اور کومل خوابوں میں لپٹا ہوا ہے، ورنہ یہ حقیقت ہے کہ زندگی تو ایک دائرے میں گھومتی ہے۔ یہ زرد بچے جو مستقبل ہیں اور جن کے ساتھ امیدیں وابستہ کر کے ان کے عمائدین در اصل مستقبل سے امیدیں وابستہ کرتے اور خوابوں کی ایک نئی دنیا تخلیق کرتے ہیں خود بھی ایک روز عمر کی پامال، راہوں سے گذر کر زرد بچوں کے باپ بنیں گے اور اسی طرح مستقبل کی خوابناک فضا میں زندہ رہنے کی کوشش کریں گے۔ لیکن شاعر خود ایک ایسے مقام پر کھڑا ہے جہاں سے وہ مستقبل کی اس سرابی کیفیت کو بہت اچھی طرح دیکھ سکتا ہے اسی لئے اس کا ردعمل حقیقت پسندانہ ہے۔ دوسری نظم "میرا پوتا" میں شاعر نے مستقبل کے ایک اور پہلو کو اجاگر کیا ہے۔ فردا پرستوں کے لئے ایک لمحۂ فکر یہ مہیا کرتے ہوئے شاعر کہتا ہے کہ مستقبل کا سہانا پن صرف اس وقت تک ہے جب تک یہ خواب و خیال میں لپٹا ہوا ہے ورنہ جب یہ حقیقت بن کر سامنے آئے گا تو اس کا

اجنبی پن ـــــ اس کی بغاوت بالکل واضح ہو جائے گی۔ اس نظم میں شاعر نے نئی نسل کی بغاوت کو بڑی خوبصورتی سے اجاگر کیا ہے اور ماضی اور مستقبل، دادا اور پوتا کے درمیان کھڑے ہو کر ان دونوں حقیقتوں اور ان کے ربط باہم پر ایک بھرپور نظر ڈالی ہے۔

بلراج کومل وقت کے متحرک، زندہ اور دھڑکتے ہوئے لمحے کا شاعر ہے اور اسی لئے وہ ماضی یا مستقبل میں رہنے کے بجائے حال کے لمحہ میں رہنا پسند کرتا ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس کا رجحان مادہ پرستی یا لذت کوشی کی طرف ہے اور وہ محض گذرتے ہوئے لمحے سے لذت کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کی آرزو میں سرشار ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ آج اور آج سے بھی زیادہ اس ایک لمحے کو اہمیت دیتا ہے جس کی عمر طبعی ذہن کی گرفت میں بھی نہیں آسکتی، لیکن جو ایک "مسلسل اظہار" ہونے کے باعث ہر دم نظروں کے سامنے ہے۔ تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ اس لمحے میں رہتے ہوئے بلراج کومل کے ہاں اوپر اٹھنے بیکراں اور جاوداں ہو جانے کی آرزو بہت نمایاں ہے۔ یہ بات ان نظموں میں خاص طور پر موجود ہے جو من و تو کے رشتے سے متعلق ہیں۔ یعنی جن میں شاعر اور اس کی محبوبہ جسمانی طور پر ایک دوسرے سے بہت قریب آجاتے ہیں۔ جسم کے بارے میں بلراج کومل کا ردعمل تیاگ اور گریز سے ہرگز ملوث نہیں۔ جسم اس کے لئے ایک زندہ حقیقت ہے اور جسم سے قربت ایک لذّتِ نایاب کے حصول کا باعث ہے لیکن اس کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ اس نے جسمانی قربت کو بھی رفعتِ ذات کے لئے وسیلہ بنایا ہے کہ زندگی اور مظاہر کی طرف اس کا رجحان چمٹنے اور لپٹنے اور رک جانے کا نہیں بلکہ ان مظاہر کو خود سے لپٹا کر اوپر اٹھ آنے کا ہے۔ چنانچہ قربِ محبوب کی لذّت میں کھو کر بھی اس کی روح آسودگی اور کیف کی بلند تر سطح کی طرف جست بھرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھئے:

آسماں سے زمین تک ہستی
خواب ہے اور خوابِ آوارہ
جھونکے آتے ہیں نرم اور تازہ
دونوں جسموں میں رازداری ہے
دونوں روحوں پہ وجد طاری ہے

ـــــ "وصال"

اگر ہم اس خاکدانِ ہستی میں اپنے زرخیز گرم جسموں
کو زندگی بھر قبول کرلیں،
تو ہم خدا ہوں،
ازل سے بہتر
ابد سے بہتر
خدائے ارض و سما سے بہتر
یہ شب حسین ہے،
سحر حسیں ہوگی، دوپہر، شام اور پھر شب
میں آج ہوں اور کل نہ ہوں گا
میں جسم ہوں اب، میں جسم ہوں اب
تو آج ہے اب، تو جسم ہے اب
یہ لمحۂ بیکراں مری۔ بڑا حسیں ہے
ہمارے جسموں کی وسعتوں میں
وہ موسم گل ہے جس کی کوئی خزاں نہیں ہے

——— "موسم گل"

آخر میں مجھے صرف یہ عرض کرنا ہے کہ میں نے ان چند سطور میں بلراج کومل کی نظم نگاری کے ان پہلوؤں سے قطعاً بحث نہیں کی جو درسی تنقید کو ہمیشہ سے بہت عزیز رہے، مثلاً رمزیت وایمائیت، ہیئت کے تجربے، غلاظتوں اور برائیوں کے خلاف احتجاج، سماج یا سوسائٹی کی عکاسی' شاعر کا پیغام وغیرہ اور یہ اس لئے کہ تنقید کی یہ راہیں اتنی بار روندی جا چکی ہیں کہ اب پامال شاہراہوں سے کسی صورت بھی بہتر نہیں ہیں اور ان کے گرد وغبار میں شاعر کی انفرادیت نظر تک نہیں آتی۔ دوسرے میرا خیال یہ ہے کہ ہمیں تنقید کے چند امتحانی سوالات کو سامنے رکھ کر کسی شاعر کے کلام سے اس کی شخصیت اور روح کی کڑیوں کو ترتیب دینا چاہیے۔ میں نے جب اس خاص نظریئے کے تحت بلراج کومل کی نظموں کا مطالعہ کیا تو مجھے ان میں ایک عجیب سی انفرادیت نظر آئی۔ اوپر میں نے بلراج کومل کی اس انفرادیت کے چند پہلوؤں سے بحث کی ہے۔ مزید برآں مجھے یہ کہنا ہے کہ بلراج کومل کی ان

نظموں کی اہم ترین خصوصیت ان کی جہت (DIRECTION) ہے۔ یہ نظمیں نہ صرف خود متحرک بلکہ ایک متحرک ذہن کی پیداوار بھی ہیں۔ جن لوگوں نے تاریخ تہذیب عالم کا مطالعہ کیا ہے وہ اس بات کی توثیق کریں گے کہ قدیم سوسائٹی ایک ازلی وابدی دائرے میں مقید تھی اور اس لئے وقت کی جہت اور تحرک سے آشنا تک نہیں تھی۔ تاریخ کا سب سے بڑا واقعہ یہ ہے کہ انسان نے اس قدیم سوسائٹی کی زنجیروں کو توڑ کر اپنے سفر کا آغاز کیا اور ایک خاص سمت میں بڑھتا چلا گیا۔ واقعات اس سفر کے سنگ ہائے میل تھے۔ گویا انسان کی زندگی میں سفر کا آغاز وقت کے آغاز سے مماثل تھا۔ پھر سفر محض مادی اور جسمانی نہیں ہوتا، بلکہ اس کی نوعیت ذہنی اور روحانی بھی ہوتی ہے۔ گویا جب سوچ کا آغاز ہوا اور انسان نے ہر شے کی ماہیئت کو سمجھنے کے لئے چند اہم سوالات اٹھائے تو وہ وقت سے ہم آہنگ ہو کر ایک لمبے سفر پر روانہ ہو گیا۔ بلراج کومل کی نظموں کا مطالعہ کرتے وقت مجھے یہی احساس ہوا کہ اس شاعر نے سوچ کے عنصر کو جگہ دے کر اور ایک خاص سمت میں متحرک ہو کر وقت کے ازلی وابدی تحرک سے اپنی نظموں کو آشنا کر دیا ہے۔ یہی بلراج کومل کی نظموں کی اہم ترین خصوصیت ہے کہ ان میں "جہت" یا "سمت" کا احساس ہوتا ہے اور چونکہ یہ جہت یا سمت حال کے لمحے ہی سے واضح ہوتی ہے اس لئے بلراج کومل نے اسی ایک مقام پر کھڑے ہو کر اپنی بیشتر نظمیں لکھی ہیں۔ یہ سفر بہت طویل ہے۔ راستہ بھی نیا ہے۔ اگر بلراج کومل کا جذبۂ سیاحت اور آرزوئے سفر اسی طرح جوان اور توانا رہی تو یہ بات غیر اغلب نہیں کہ وہ آگے چل کر ایسی بہت سی منازل سے آشنا کرے گا جو ابھی تک نظروں سے اوجھل ہیں، لیکن جن تک رسائی اردو نظم کی توانائی کے لئے ازبس ضروری ہے۔

شہاب جعفری

سورج پوجا کی ایک مثال

کسی شاعر کے کلام کا جائزہ لینے کا ایک عام طریقہ جو اردو ادب میں مستعمل رہا ہے اسے بنے بنائے اصولوں کے محدب شیشے کے نیچے رکھ کر پرکھنے کا طریق ہے۔ یہ عمل بہت دلچسپ ہے اور اردو شاعری کے طالب علموں نے اس سے بڑا فائدہ اٹھایا ہے بالخصوص امتحانات کے سلسلے میں لیکن میں نے ہمیشہ یہ محسوس کیا کہ جس طرح ایک اچھا شاعر اپنی انفرادیت کے بل بوتے پر انبوہ سے قطعاً الگ نظر آتا ہے بالکل اسی طرح اس کے کلام سے آشنا ہونے کے لئے یہ نہایت ضروری ہے کہ صدیوں پرانے جراحی کے آلات کو ترک کر کے اس کی طرف رجوع کیا جائے۔ میرے لئے کسی شاعر کے کلام کا مطالعہ کرتے وقت محض یہی چیز اہم نہیں کہ اس نے کیا کہا اور کیسے کہا بلکہ یہ بھی کہ اس نے ایسا کیوں کہا؟ اس "کیوں" کی تلاش میں میں نے اکثر و بیشتر شاعر کے کلام میں ان بنیادی علامتوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جو اس کی شخصی زندگی ہی سے متعلق نہیں ہوتیں بلکہ بہت نیچے جا کر سائکی (PSYCHE) کے ان نقوش سے بھی جا ملتی ہیں جنھیں ARCHETYPE کا نام ملا ہے۔ دراصل ایک اچھے شاعر کی پہچان محض یہ نہیں کہ اس نے کس حد تک اپنے زمانے کی مخفی کروٹوں کو گرفت میں لیا بلکہ یہ بھی کہ اس نے کہاں تک زمانے کے اس پہلو تک رسائی حاصل کی جو خود اس کی شخصیت میں مخفی ہے اور جس کی جڑیں ماضی کی زمین میں اترتی چلی گئی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ایک اچھا شاعر نہ صرف زمانے کی ان مخفی کروٹوں کا نباض ہوتا ہے جو مستقبل کی نقیب ہیں بلکہ ان کروٹوں کا

بھی عکاس ہے جو نسل انسانی کے ماضی سے پیوست ہیں۔ موخرالذکر نسبتاً زیادہ اہمیت کی حامل ہیں کہ مستقبل کی کوئی جست بھی ماضی سے تعلق قائم کئے بغیر کامیاب نہیں ہو سکتی۔

میں جب اس خاص زاویئے سے شہاب جعفری کے مجموعہ کلام کی طرف راغب ہوا تو میں نے دیکھا کہ خود شاعر نے میرے لئے راہ ہموار کر دی ہے۔ وہ یوں کہ شہاب جعفری نے اپنے مجموعے کا نام "سورج کا شہر" رکھا ہے اور یوں اپنے کلام کی بنیادی علامت کو خود ہی طشت از بام کر دیا ہے۔ غالباً نام کا یہ انتخاب کسی غیر ارادی یا غیر شعوری عمل کا نتیجہ نہیں کیوں کہ شہاب شاعر ہونے کے علاوہ ایک اچھا نقاد بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نے اپنی نظموں کا تجزیہ کرنے اور ان میں کروٹیں لیتی ہوئی بنیادی علامت کا کھوج لگانے کی کوشش ضرور کی ہوگی۔ اس کی کامیابی کا ایک ادنیٰ ثبوت یہ ہے کہ اس نے اپنے مجموعے کا نام تجویز کرتے وقت اس بنیادی علامت کو پوری طرح ملحوظ رکھا۔

تو شہاب صاحب! آپ کا بہت بہت شکریہ کہ آپ نے اپنے مقدمہ نگار کا بوجھ اس شرافت سے بانٹ لیا بلکہ اسے یہ سنہری موقعہ بھی عطا کیا کہ وہ اس اعتراف کے بعد رخصت کی اجازت چاہے اور آپ کے اور قاری کے مابین ایک دیوار سی بن کر حائل نہ رہے۔ لیکن شہاب جعفری کی ان نظموں سے میں خود اس قدر محظوظ ہوا ہوں کہ جی چاہتا ہے کہ انھیں سامنے بٹھا کر "بآواز بلند سوچتا چلا جاؤں" لہٰذا اس فقرے کے بعد میں جو کچھ بھی لکھوں اسے "کسی تنقیدی فیصلے" کے بجائے بآواز بلند سوچنے (LOUD THINKING) کے عمل کے مترادف سمجھا جائے۔

سوچتا ہوں کہ آج سے ہزاروں برس پہلے جب اس برصغیر میں بسنے والوں کے کچھ آباء و اجداد شمال سے یہاں آئے تو اپنے ساتھ سوچ کا ایک خاص انداز بھی لائے اور سوچ کا یہ انداز ایک طویل آوارہ خرامی کا نتیجہ تھا ——— جنگل کا باسی اپنے چاروں اطراف درختوں کے گنجان سائے دیکھتا ہے اور اس کی نظریں ان میں قطعاً الجھ جاتی ہیں ——— یوں کہ اسے آسمان تو نظر ہی نہیں آتا لیکن صحرا اور سطح مرتفع پر پھرنے والا انسان سدا آسمان کی طرف دیکھتا ہے۔ وہاں دن کو اسے سورج اور رات کو چاند اور ستارے دکھائی دیتے ہیں اور وہ اپنی آوارہ خرامی کو ان اجسام کی آوارہ خرامی سے ہم آہنگ پاکر جذباتی طور پر ان سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ یہی کچھ ہمارے ان آباء و اجداد کے ساتھ بھی ہوا ہوگا کیوں کہ وہ جب یہاں آکر آباد ہوئے تو آسمان سے ان کا رشتہ بہت مضبوط تھا۔ پھر یہاں رہ کر وہ زرعی نظام کو پوری طرح اختیار کر کے دھرتی کے جادو میں

اسیر ہو گئے لیکن آسمان سے وہ اپنا رشتہ منقطع نہ کر سکے کیوں کہ یہ رشتہ جذباتی نوعیت کا تھا۔ تب ان کی ذات میں ایک عجیب سی آویزش نے جنم لیا ــــــ یہ کش مکش وہی تھی جو ہر جگہ، ہر گھڑی اپنا اظہار کر رہی ہے یعنی مخالف قوتوں کی آویزش! لیکن زرعی معیشت سے وابستہ ہونے کے باعث اس کا جنسی پہلو زیادہ اجاگر ہوا اور یہ ناگزیر بھی تھا۔ اگر ہمارے یہ آباواجداد کسی قدیم زمانے کے انسان ہوتے تو اس پر آویزش کی لنگ اور یونی میں تجسیم کر کے تسکین کی کوئی صورت نکال لیتے لیکن اب ان کے ہاں تخیل بھی برانگیختہ ہو چکا تھا اور جذبہ جب تخیل میں ڈھلتا ہے تو جسمانی تسکین سے کہیں زیادہ جمالیاتی تسکین کا طالب نظر آتا ہے۔ چنانچہ اب یہ آویزش (جو دراصل ثنویت کے آرکی ٹائپ کی حیثیت رکھتی ہے اور انسان کے سائکی میں لاکھوں برس سے موجود ہے) ایک زرخیز میدان کو سامنے پاکر ابل پڑی اور نئے ماحول کی نسبت سے بعض خاص علامتوں میں ڈھل گئی اور ہمارے ان آباواجداد نے ان علامتوں کے ذریعہ اپنی امیدوں، وسوسوں، خوشیوں اور دکھوں کا برملا اظہار کر دیا۔ یہ علامتیں زرعی معیشت کے اس دائرے پر محیط تھیں جو اگر پھیلے تو سردی، بہار، گرمی اور خزاں کا روپ دھار لیتا ہے اور سمٹے تو صبح، دوپہر، شام اور رات میں ڈھل جاتا ہے۔ پھر صبح، دوپہر، شام اور رات کی اس تمثیل میں جو کردار سامنے آتے ہیں ان میں اہم ترین سورج ہے۔ دوسرے کردار صبح، شام اور رات ہیں اور یہ سب مل کر نہ صرف بیج کے دائرۂ عمل کو پیش کرتے ہیں، نہ صرف زرخیزی کی ساری داستان کو ہمارے سامنے لاتے ہیں بلکہ کائنات کے ڈرامے کو بھی پیش کر دیتے ہیں۔ خیر اتنی دور جانے کی ضرورت نہیں۔ بس یہ دیکھئے کہ اس تمثیل میں سورج، شام اور رات نے کیا کردار ادا کیا ہے؟ اس برصغیر کی دیو مالا کو بغور دیکھنے سے ان کرداروں کا منصب پوری طرح اجاگر ہوتا ہے۔ پھر جب یہ علامتیں شاعری میں اپنا اظہار کرتی ہیں تو بات کچھ اور بھی واضح ہو جاتی ہے۔ مثلاً رگ وید کے بعض اشلوکوں میں اوشا کو گائے سے تشبیہہ دی گئی ہے اور سورج کو اس کا بچھڑا کہا گیا ہے۔ اسی طرح بعض اوقات اوشا کو سورج کی محبوبہ قرار دیا گیا ہے اور سورج کی آوارہ خرامی اس محبوبہ کی تلاش کے مترادف قرار پائی ہے۔ بات یہ ہے کہ اس تمثیل میں دراصل دو کردار ہی ابھرے ہیں ــــــ ایک سورج کا کردار جس کا منصب عاشق ہے۔ دوسرا رات کا کردار جو محبوبہ ہے لیکن جس کے تین واضح روپ ہیں یعنی شام، رات اور صبح! شام عورت کا وہ روپ ہے جب وہ نگلنے والی ماں کا کردار ادا کرتی ہے۔ رات وہ جب اس کی حیثیت

ایک حاملہ عورت کی سی ہوتی ہے اور خون آلود صبح جب وہ بچے کی تخلیق کرتی ہے۔ چنانچہ سورج بیک وقت اس کا محبوب بھی ہے اور اس کا فرزند بھی۔ اسی طرح سورج کے لئے رات بیک وقت محبوبہ بھی ہے اور ماں بھی۔ جب سورج علی الصبح رات سے اپنا دامن چھڑا کر باہر کو لپکتا ہے تو اس کی حیثیت ایک آوارہ خرام، خانہ بدوش کی سی ہوتی ہے جو کسی نئی منزل کی تلاش میں ہے لیکن منزل، ماں کے روپ میں خود اس کی ذات میں بھی پوشیدہ ہے اس لئے وہ اس کی تلاش میں سرگرداں، شام کے اسی ادشا سے دوچار ہوتا ہے جس سے کبھی اس نے اپنا دامن چھڑایا تھا۔ اس کے بعد جنسی اتصال کا مرحلہ سامنے آتا ہے۔ سورج (ریشم کے نرکیڑے کی طرح) فوراً مر جاتا ہے لیکن اس جنسی ملاپ کے ذریعہ اپنی تجدید کر کے اگلی صبح ایک نئے سورج کی صورت میں دوبارہ طلوع ہوتا ہے۔ یہ عمل بیج کے زمین میں جانے اور یوں اپنی تجدید کرنے کی صورت سے مماثل بھی ہے اور اسی لئے یہ ساری تمثیل زرعی معیشت سے پوری طرح وابستہ دکھائی دیتی ہے۔

میں بہت دور نکل گیا۔ لیکن شاید اب میرے لئے شہاب جعفری کی نظموں کی بنیادی علامت کو سمجھنا قدرے آسان بھی ہو گیا ہے۔ میں نے شروع ہی میں عرض کیا تھا کہ ایک اعلیٰ شاعر کی پہچان محض یہ نہیں کہ اس نے خارجی زندگی اور اس کی مخفی کروٹوں کو کہاں تک اپنے کلام میں سمویا بلکہ یہ بھی کہ اس نے کہاں تک پیچھے ہٹ کر انسانی سائکی میں غواصی کی۔ جہاں تک پیچھے ہٹنے کا تعلق ہے مجھے شہاب جعفری کی نظموں میں شمسی دیومالا اور زرعی معیشت کی بنیادی علامتوں کی کارفرمائی صاف نظر آتی ہے۔ سورج اسی لئے شہاب جعفری کا ہیرو ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ وہ نہ صرف سورج کا ہمزاد ہے بلکہ ایک روشن تر اور ارفع تر سورج کا متلاشی بھی ہے۔ سورج اور سورج کی دنیا یعنی روشنی کے مظاہر نے اس کے ہاں رات اور رات کی تاریکی کو بھی پوری طرح ظاہر کیا ہے اور مقام الذکر کیفیت کی طرف شاعر کے طبعی میلان کو بھی طشت ازبام کر دیا ہے۔ مثلاً اپنی نظم "سورج کا شہر" میں شہاب جعفری نے اس شخص کو مردہ قرار دیا ہے جو اب سورج کے شہر کا باسی نہیں رہا۔ بنیادی تصور یہ ہے کہ ہم سیاروں کی طرح سورج کے گرد گردش کر رہے ہیں اور جب ہم میں سے کوئی مدار سے نکل جاتا ہے تو گویا مر جاتا ہے۔ دیکھئے:

نہیں! یہ سورج کے شہر کا آدمی نہیں ہے
کہ یہ تو مرنے کے بعد فٹ پاتھ پر پڑا ہے

یہ لاش، ہم سب کی طرح سورج کے ساتھ گردش میں کیوں نہیں ہے
پڑھو تو اس ڈائری میں کیا ہے!

شہاب جعفری کے لئے سورج مسرت، عرفان اور شعورِ ذات کا منبع ہے اور وہ اس سے کٹ کر جنگل، دلدل اور تاریکی میں خود کو پیاس کی شدت میں مبتلا محسوس کرتا ہے۔ یہ پیاس دراصل سورج کی دنیا کو واپس جانے کی پیاس ہے۔ مثلاً:

کہاں گم ہو گئے تھے جا کے انسانوں کے جنگل میں
تم ایسے کتنے پیاسے دھنس گئے دنیا کی دلدل میں
نہ جانے کب سے بیٹھے رو رہے ہو پیاس کے مارے

....

بھیانک غار سے بس قہقہوں کی گونج اٹھتی ہے
زباں پر پیاس کی ننھی سی لو سہم لرزتی ہے

—— "خودی کو کر بلند اتنا..."

اس سے ذرا پہلے جب سورج کو شام نے نگل لیا تھا تو:

سورج کے پجاریوں نے دیکھا
رات اپنی اداسیوں کے بدلے
سورج کو گہن میں لے کے شاداں
کس شان سے آسماں سے اتری

—— "پسِ پردہ"

گویا رات نے سورج کو نگل لیا اور سورج کو محسوس ہوا جیسے وہ اس جنگل میں آگیا ہے۔ جو تہذیب کے ابتدائی مراحل کا ایک نقطہ ہے۔ یہیں اسے خون آشام مظاہر کا سامنا بھی ہوتا ہے اور قتل، غارت گری، جنسی آرزو کی نمناک کشش اور ہرے بھرے جسم کی قربت کا احساس بھی! گویا سورج آسمان سے زمین پر گر پڑا ہے۔ اسی چیز کو "زوالِ آدم" سے بھی موسوم کیا جا سکتا ہے۔ عام زندگی میں جنسی اتصال کا مختصر لمحہ مرد کی اسی لمحاتی شکست کا غماز ہے۔ اس کے بعد کہانی اپنا رخ بدلتی ہے اور شکست خوردہ سورج ایک نئے سورج میں ڈھل کر رات کی بانہوں سے خود کو آزاد

کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ دیو مالا میں یہی چیز اوشا کے چنگل سے سورج کے آزاد ہونے کے واقعہ کی صورت میں ابھری ہے۔ شہاب جعفری تجدید کے اس مرحلے کو یوں بیان کرتا ہے:

فضائے تیرہ میں ذراتِ نور اڑتے ہیں
تخیل ان کو مرے جسم و جاں کی صورت میں
گداز کر کے نیا آب و رنگ دیتا ہے

——— "اپنا جنم"

اور پھر چند ثانیوں کے بعد:

چلو چلو کہ کوئی دم میں ابن آدم آج
نئے سرے سے جنم خود کو دینے والا ہے
اب اس نے طوقِ حوادث کو توڑ ڈالا ہے

——— "اپنا جنم"

اس کے بعد جب نئے سورج نے جنم لیا اور وہ اوشا کے بندھنوں کو توڑ کر ایک ہیرو کی حیثیت میں آوارہ خرامی کے عمل میں مبتلا ہوا تو معاً شاعر نے دیکھا کہ وہ تو اس کا ہمزاد تھا یعنی خود شاعر نے رات یا عورت سے جدا ہو کر ایک روشن پیکر کا روپ دھار لیا تھا۔ اب شاعر اپنی قوت، روشنی اور تحرک میں پوری طرح گم ہے۔ شہاب اس مرحلے کو یوں بیان کرتا ہے:

کس قدر روشن ہیں اب ارض و سما
نور ہی نور آسماں تا آسماں
میرے اندر ڈوبتے اور چڑھتے ہوئے سورج کئی
جسم میرا روشنی ہی روشنی
پانو میرے نور کے پاتال میں
ہاتھ میرے جگمگاتے آسمانوں کو سنبھالے
سر مرا ——— کاندھوں پہ اک سورج
کہ نادیدہ خلاؤں سے پرے ابھرا ہوا
اور زمین کے روز و شب سے چھوٹ کر

آگہی کی تیز رو کرنوں پہ میں اڑتا ہوا
چار جانب اک سہانی تیرگی کی کھوج میں نکلا ہوا

______ "میں"

شہاب جعفری کی یہ معرکۃ الآرا نظم میرے اس موقف کو توانائی بخشتی ہے کہ اس کے ہاں ثنویت کے آرکی ٹائپ نے روشنی اور تاریکی کی ازلی و ابدی آویزش کو پوری طرح اجاگر کیا ہے اور اس لئے یہ بات بآسانی کہی جا سکتی ہے کہ یہ شاعر محض سطح کے واقعات سے نہیں بلکہ ماضی کی جڑوں سے وابستہ ہے مثلاً اسی نظم میں وہ شمسی دیومالا کے ہیرو کی طرح نور کے ایک ہالے میں مقید کسی منزل (امروسیہ موتی وغیرہ) کی تلاش میں سرگرداں ہے لیکن یہ منزل ہے کیا؟ ______ ایک سہانی تیرگی! یعنی وہی رات جو اب ایک ہنگامۂ شام کے روپ میں اس کے سامنے آ کھڑی ہو گی اور اس کی ساری بیقراری کو مائل بہ سکون کر دے گی۔ شہاب جعفری کے الفاظ ہیں:

میں بھی بجھتے دن کے بحرِ آتشیں کی ایک بیکل موج تھا
میں نے بھی تم کو پکارا تھا

______ "معاہدہ"

یہ معاہدہ وہی ہے جو مرد اور عورت کے درمیان طے پاتا ہے اور جس کے نتیجے میں وہ اگلی صبح تازہ دم ہو کر وہ ایک نئے سفر پر روانہ ہو جاتا ہے۔ شہاب جعفری کو اس بات کا احساس بھی ہے کیوں کہ وہ صاف لفظوں میں کہتا ہے:

سب اپنے پرائے، میں اور تم
احساس کی تیز آندھی کی صدا
ہنگاموں میں ڈھونڈیں گے کل پھر
چھوٹا ہوا دامن ساتھی کا
شمشان نگر کے رستے میں
پھر کل جب سورج نکلے گا!

______ "ماحصل"

غرضیکہ شہاب جعفری نے اپنی نظموں میں سورج کی پیدائش، سفر، زوال اور تجدید

کی ساری کہانی کو پیش کرکے ماضی سے اپنی وابستگی کو ظاہر کیا ہے۔ لیکن بات اگر یہیں ختم ہوجاتی تو اعتراض کی گنجائش باقی تھی۔ کیوں کہ یہ کہا جاسکتا تھا کہ اس شاعر نے نئے زمانے کے مسائل کو اپنی علامت کا جزو بدن کیوں نہیں بنایا۔ شہاب کی نظموں کو ایک نظر دیکھنے سے اس سوال کا تسلی بخش جواب فی الفور مل جاتا ہے۔

دراصل "سورج کا شہر" کے خالق کے نزدیک سورج ایک ایسے متحرک ذہن کی علامت ہے جو اعلیٰ قدروں کا متلاشی ہے، جس نے شکست وریخت کے سارے منظر کو آنسو بھری نظروں سے دیکھا ہے اور جو تہذیب کے زوال آمادہ رجحانات سے برگشتہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ آج کے اس فرد کی کہانی ہے جو کبھی ایک تازہ سورج کے روپ میں تہذیب امن اور روشنی کی علامت بن کر رات کی کوکھ سے نکلا تھا لیکن جو اب ایک طویل سفر کے بعد تھک ہار کر تخریب، فنا اور خودکشی کی طرف مائل ہوگیا ہے۔ بیسویں صدی تک آتے آتے انسان نے ذہنی اور سماجی طور پر جو ترقی کی ہمارے سامنے ہے لیکن ہیروشیما اور ناگاساگی پر اس نے جوہری بم گراکے یہ بھی ثابت کردیا کہ وہ بتدریج خود اذیتی میں مبتلا ہوتا جارہا ہے اور وہ دن اب دور نہیں جب وہ خودکشی کا مرتکب ہوجائے گا۔ یوں سورج کا رات کی طرف آنا اور اس کی آغوش میں دم توڑنا خودکشی کی ایک صورت ہے۔ اس زاویئے سے دیکھئے تو شہاب جعفری نے پرانی دیومالائی علامتوں کو نئی صورت حال کی تفہیم کے لئے بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔ مگر شہاب نے اپنی ان نظموں میں محض انسانی تہذیب کا نوحہ نہیں لکھا۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ دائرے کو مکمل کرنے سے قاصر رہ جاتا اور ہمارے لئے ان کی علامتوں کے دیومالائی پس منظر کو ثابت کرنا مشکل ہوجاتا۔ لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ شہاب نے انسانی تہذیب کے سورج کو پاتال میں گرتے ہوئے دیکھا ہے لیکن ساتھ ہی اس کی نظریں اس افق پر بھی مرتکز ہوگئی ہیں جہاں سے بہت جلد ایک نیا سورج طلوع ہوگا ——— ایک ایسا سورج جو اپنے پیش رو سے زیادہ تابناک، زیادہ متحرک اور زیادہ طاقتور ہوگا۔ گویا شہاب انسان کے مستقبل سے ناامید نہیں ہے اور اس نے انسانی تہذیب کے زوال کو فطرت کا ایک اٹل اصول سمجھ کر قبول کرلیا ہے لیکن ساتھ ہی اس نے فطرت کے اس اصول کی بھی نشان دہی کردی ہے جس کے تحت ہر رات کے بطن سے ایک نئے سورج اور ہر بیج کے رحم سے ایک نئے درخت کی نمو ناگزیر ہے۔ اس اعتبار سے شہاب جعفری کا زاویۂ نگاہ اور ردِ عمل مثبت، خیال انگیز اور

اسی لئے قابل قدر ہے۔ تاہم مزے کی بات یہ ہے کہ اس زاویۂ نگاہ اور ردعمل کی تخلیق کسی شعوری کاوش کا نتیجہ نہیں بلکہ ہزاروں، لاکھوں برس پرانے آرکی ٹائپ ہی کا برملا اظہار ہے۔

تو یہ ہے شہاب جعفری کی نظموں کا پس منظر! میں نے ان نظموں کو اسی پس منظر میں رکھ کر پڑھا ہے اور ان سے لطف اندوز ہوا ہوں ——— اور مجھے یقین ہے کہ آپ نے بھی اگر ان نظموں کو اس یا اس سے ملتے جلتے پس منظر میں رکھ کر پڑھا تو آپ کے حظ میں بھی معتد بہ اضافہ ہوگا۔

اردو تنقید کا ارتقاء — عبادت بریلوی — ۵۰/۰۰
فنِ افسانہ نگاری — وقار عظیم — ۴۰/۰۰
نیا افسانہ — وقار عظیم — ۴۰/۰۰
داستان سے افسانے تک — وقار عظیم — ۵۰/۰۰
اردو کی تین مثنویاں — خان رشید — ۲۰/۰۰
اردو کیسے پڑھائیں — سلیم عبداللہ — ۲۰/۰۰
آیئے اردو سیکھیں — ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ — ۱۵/۰۰
قاری اساس تنقید — پروفیسر گوپی چند نارنگ — ۱۵/۰۰
فکر و آگہی — انجمن آراء — ۶۰/۰۰
اردو قصائد کا سماجیاتی مطالعہ — امّ ہانی اشرف — ۱۵۰/۰۰
انشائیہ اور انشائیے — سید محمد حسنین — ۵۰/۰۰
مقدمہ کلام آتش — خلیل الرحمٰن اعظمی — ۳۰/۰۰
شمالی ہند کی اردو شاعری میں ایہام گوئی — حسن احمد نظامی — ۱۷۵/۰۰
افکار و انشاء — وارث کرمانی — ۸۰/۰۰
احساس و ادراک — ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی — ۲۲/۰۰
انیس شناسی — ڈاکٹر فضل امام — ۱۶/۰۰
چہرہ پس چہرہ — ڈاکٹر ابنِ فرید — ۲۵/۰۰
میں ہم اور ادب — ڈاکٹر ابنِ فرید — ۲۰/۰۰
غزل کی سرگذشت — اختر انصاری — ۲۰/۰۰
مولوی نذیر احمد کی کہانی — مرزا فرحت اللہ بیگ — ۱۲/۰۰
یونانی ڈرامہ — مترجم عتیق احمد صدیقی — ۲۰/۰۰
تصویریں اجالوں کی — نور الحسن نقوی — ۱۲/۰۰
افکار کے دیئے — آل احمد سرور — ۱۵/۰۰
باغ و بہار — میر امن — ۳۰/۰۰
موازنۂ انیس و دبیر — مقدمہ ڈاکٹر فضل امام — ۳۰/۰۰
مقدمہ شعر و شاعری — مقدمہ ڈاکٹر وحید قریشی — ۳۰/۰۰
امراؤ جان ادا — مقدمہ تمکین کاظمی — ۲۵/۰۰
مجموعہ نظم حالی — مقدمہ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی — ۲۰/۰۰
مثنوی گلزار نسیم — مقدمہ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی — ۱۵/۰۰
مثنوی سحر البیان — مقدمہ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی — ۱۵/۰۰
انار کلی — مقدمہ ڈاکٹر محمد حسن — ۱۵/۰۰

سیاسیات

دنیا کی حکومتیں (ورلڈ کانسٹی ٹیوشن) محمد ہاشم قدوائی — ۷۵/۰۰
تاریخ افکار سیاسی (ہسٹری آف پالٹیکل تھاٹ) 〃 — زیر طبع
اصولِ سیاسیات (پرنسپل آف پالٹیکل) 〃 — ۷۵/۰۰
جمہوریہ ہند (کانسٹی ٹیوشن آف انڈیا) محمد ہاشم قدوائی — ۴۰/۰۰
مبادی سیاسیات (ایلیمینٹس آف پالٹیکس) 〃 — ۴۰/۰۰

متفرق

تعلیم اور اس کے اصول — محمد شریف خاں — ۳۰/۰۰
جدید تعلیمی مسائل — ڈاکٹر ضیاء الدین علوی — ۴۵/۰۰
اصول تعلیم — 〃 — ۳۵/۰۰
تنظیم مدارس کے بنیادی اصول۔ محمد شریف خاں آفاق احمد — ۲۵/۰۰
تعلیمی نفسیات کے نئے زاویئے — مسرت زمانی — ۴۵/۰۰
عام معلومات — ڈاکٹر ضیاء الدین علوی — ۱۵/۰۰
ایجادات کی کہانی — 〃 — ۱۵/۰۰
علم سماجیات تصورات و نظریات — 〃 — ۲۰/۰۰
جدید علم سائنس — وزارت حسین — ۲۵/۰۰
رہبر تندرستی — مسرت زمانی — ۲۵/۰۰
رہبر صحت — 〃 — ۲۰/۰۰
علم خانہ داری — 〃 — ۳۵/۰۰
بچوں کی تربیت — 〃 — ۲۵/۰۰
گلدستۂ مضامین و انشاء پردازی — ڈاکٹر محمد عارف خاں — ۳۰/۰۰
تفہیم البلاغت — وہاب اشرفی — ۱۵/۰۰
اردو صرف — ڈاکٹر انصار اللہ — ۱۲/۰۰
اردو نحو — 〃 — ۹/۰۰
اردو شکشک (ہندی کے ذریعہ اردو سیکھئے) — ۷/۵۰
انگلش ٹرانسلیشن کمپوزیشن اینڈ گرامر ایم۔ اے۔ شہید — ۳۰/۰۰

ناول و افسانے

حضرت جان (ناول) — قاضی عبدالستار — ۶۰/۰۰
شب گزیدہ (ناول) — 〃 — ۳۰/۰۰
چار ناولٹ (ناولٹ) — قرۃ العین حیدر — ۷۵/۰۰
آخر شب کے ہمسفر — 〃 — ۱۰۰/۰۰
روشنی کی رفتار (افسانے) — 〃 — ۵۰/۰۰
ضدی (ناولٹ) — عصمت چغتائی — ۲۰/۰۰
آنگن (ناول) — خدیجہ مستور — ۵۰/۰۰
راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے — مرتبہ ڈاکٹر اطہر پرویز — ۴۰/۰۰
کرشن چندر اور ان کے افسانے — 〃 — ۴۰/۰۰
ہمارے پسندیدہ افسانے — 〃 — ۴۰/۰۰
اردو کے تیرہ افسانے — 〃 — ۴۰/۰۰
منٹو کے نمائندہ افسانے — 〃 — ۳۵/۰۰